MUZICA

Serie nouă – Anul XI, Nr. 3 (43) iulie-septembrie 2000

3/2000

DIN SUMAR

Ruxandra ARZOIU – Dialog cu Roman Vlad

Gheorghe DUȚICĂ – Stratificări armonice în opera *Oedip* de George Enescu (II)

Daniela PĂUN – Claude Debussy între mișcare perpetuă și imobilism

Alain NAUDÉ – Souvenirs de Dinu Lipatti

Veturia GHIBU – Memorii

Dumitru VITCU – Univers enescian

Sebastian BARBU-BUCUR – Nectarie Schimonahul

Săptămâna Internațională a Muzicii Noi

Revistă editată de Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor din România

https://biblioteca-digitala.ro

CUPRINS

INTERVIURI

Ruxandra ARZOIU
Dialog cu compozitorul şi muzicologul Roman Vlad 4

STUDII

Gheorghe DUȚICĂ
Stratificări armonice în opera *Oedip* de George Enescu (II) 10

Daniela PĂUN
Claude Debussy între mişcare perpetuă şi imobilism 37

ISTORIOGRAFIE

Alain NAUDÉ
Souvenirs de Dinu Lipatti 51

Veturia GHIBU
Opera Română din Cluj – 80 de ani 60

ENESCIANA

Dumitru VITCU
Univers enescian 73

MEMORIALISTICĂ

Ion DUMITRESCU
"Filele mele de calendar" 88

BIZANTINOLOGIE

Sebastian BARBU-BUCUR
Nectarie Schimonahul din Chinoviul românesc Podromu-Athos 103

IN MEMORIAM

Vinicius GREFIENS 130

George TEODORESCU 132

Constantin RĂSVAN 135

https://biblioteca-digitala.ro

EVENIMENTE

Pavel PUŞCAŞ
Identity and Interculturality in Contemporary Musical Art 137

FESTIVALURI

SĂPTĂMÂNA INTERNAȚIONALĂ A MUZICII NOI 140
Semnează: **Constantin SECARĂ, Laura MANOLACHE, Carmen POPA, Despina PETECEL-THEODORU, George BALINT, Loredana BALTAZAR, Anca FLOREA, Mihaela MARINESCU, Doina ROTARU**

RECENZII

Vasile VASILE
Vasile Iliuț – "De la Wagner la contemporani" 159

TABLE OF CONTENTS

INTERVIEWS

Ruxandra ARZOIU
Speaking to Roman Vlad, composer and musicologist 4

STUDIES

Gheorghe DUȚICĂ
Harmonic structures in George Enescu's *Oedipe* (II) 10

Daniela PĂUN
Claude Debussy between perpetuum movement and staticism 37

HISTORIOGRAPHY

Alain NAUDÉ
Souvenirs de Dinu Lipatti 51

Veturia GHIBU
The Romanian Opera in Cluj – 80 years jubilee 60

https://biblioteca-digitala.ro

THE ENESCU DOCUMENTS

Dumitru VITCU
Enescu's world 73

MEMOIRS

Ion DUMITRESCU
"My calendar leaves" 88

BIZANTINOLOGY

Sebastian BARBU-BUCUR
Nectarie Schimonahul 103

IN MEMORIAM

Vinicius GREFIENS 130
George TEODORESCU 132
Constantin RĂSVAN 135

EVENTS

Pavel PUŞCAŞ
Identity and Interculturality in Contemporary Musical Art 137

FESTIVALS

THE INTERNATIONAL NEW MUSIC WEEK 140
Reports by: **Constantin SECARĂ, Laura MANOLACHE, Carmen POPA, Despina PETECEL-THEODORU, George BALINT, Loredana BALTAZAR, Anca FLOREA, Mihaela MARINESCU, Doina ROTARU**

REVIEWS

Vasile VASILE
Vasile Iliuț – "From Wagner to our days" 159

https://biblioteca-digitala.ro

INTERVIURI

Ruxandra ARZOIU

Dialog cu compozitorul şi muzicologul Roman Vlad

R.A. *În ce măsură îl putem asimila pe Roman Vlad şcolii muzicale româneşti, numai o perspectivă temporală detaşată poate preciza, cântărind, în aspectele definitorii ale componisticii sale, influenţa unui specific naţional, ponderea unei formări în contact cu unii maeştri ai muzicii româneşti, proporţiile asimilării tendinţelor artistice ale vremii şi decantarea unui stil creator personal. Integrat sau nu unei anume spiritualităţi, Roman Vlad este o personalitate a lumii muzicale contemporane ce şi-a probat originalitatea prin atitudinea sa artistică atât faţă de compoziţie, cât şi în muzicologie şi interpretare. Aniversat la 80 de ani la această cumpănă de veacuri şi milenii în marile capitale europene, impresionează prin spiritul său tânăr, prin vitalitatea şi optimismul cu care îşi construieşte proiecte viitoare, cu o dorinţă neîncetată de a fi în miezul evenimentelor, şi prin limba maternă pe care o vorbeşte minunat după mai bine de 60 de ani de când a plecat din ţară. A studiat la Cernăuţi, oraşul său natal, cu Liviu Rusu şi Constantin Tarnavschi şi în toamna anului 1938 a plecat în Italia...*

R.V. Am sosit în Italia la 15 noiembrie 1938. Îmi terminasem Conservatorul în vară şi în acelaşi timp dădusem şi bacalaureatul la Cernăuţi. Aveam intenţia să studiez cu Anton Webern la Viena, dar nu mai era posibil, din cauza situaţiei politice, aşa că am decis să încerc la clasa lui Alfredo Casella, la Roma. Nu ştiam că exista un **numerus clausus** la cursul lui de perfecţionare (maximum 12 studenţi) şi practic după concurs nu mai erau locuri libere. Dar am avut totuşi noroc: Casella ieşise atunci

https://biblioteca-digitala.ro

din auditoriu şi a văzut că aveam în mână nişte partituri, care erau *Elegiile* lui Busoni, *Sonata* lui Stravinski, *Sonata op. 1* a lui Berg şi *Variaţiunile op. 19* de Schönberg. S-a interesat de unde vin şi când a aflat de România a fost foarte încântat: "Ţara marelui meu prieten şi binefăcător George Enescu". Enescu i-a dat posibilitatea să studieze la Paris, susţinându-l din punct de vedere material, cu discreţie, pentru o perioadă. De altfel, relaţia lor a fost de mare prietenie şi şi-au dedicat fiecare câte o simfonie. În acest fel am intrat la Conservatorul "Santa Cecilia" şi mi-am luat diploma în anul 1941.

R.A. *Aţi urmat şi cursuri la Universitatea Tehnică...*

R.V. Inginerie, fizică-matematică, ceea ce a avut o mare importanţă pentru dezvoltarea mea intelectuală. Cultura umanistică se poate procura personal, dar o instrucţie ştiinţifică este aproape imposibilă de unul singur. Sunt însă foarte prudent când vorbesc despre relaţia muzică-matematică.

R.A. *La Roma aţi avut ocazia să-i întâlniţi şi pe George Georgescu, pe Dinu Lipatti cu care aţi fost bun prieten...*

R.V. Foarte bun. Mi-aduc aminte că venea cu mama lui. A fost interesat de compoziţiile mele şi i-am arătat *Simfonietta* pe care vroia să o ducă la Viena, la Universal Edition, ca să fie tipărită. Nu a fost, dar un an mai târziu (în 1942) am aflat că aveam un Premiu "Enescu", singurul premiul din cariera mea care nu a fost numai onorific şi datorită căruia am reuşit să trăiesc în timpul ocupaţiei germane.

R.A. ***Simfonietta concertantă*** *este compusă în anul 1941, în trei părţi care se succed fără întrerupere (Allegro, Doina, Allegro vivace) şi relevă influenţe populare atât în tematică, cât şi în orchestraţie...*

R.V. Conţine melodii din Transilvania – două colinde din colecţia lui Bartok, una din Bucovina ş.a.m.d. În aceeaşi perioadă am compus prima mea cantată pe un text al lui Lucian Blaga – *Ioan se sfâşie în pustie, unde eşti Elohim?"* (1940-1942) -, ceea ce reprezintă una dintre temele fundamentale ale creaţiei mele: problema existenţei, a fiinţei, căutarea veşnică, omul între fiinţă şi nimic – după cum spunea Paul Sartre.

R.A. *După război aţi desfăşurat şi o activitate intensă ca pianist...*

R.V. Primul concert a fost cu *al III-lea* de Prokofiev dirijat de Igor Markevitch, cu care eram bun prieten şi cu care am colaborat deseori la Roma, la Florenţa. Am cântat apoi în anii 1948-1950 cu Bruno Maderna, mai ales lucrarea mea *Variaţiuni concertante pe o temă din "Don Giovanni"*. Am început să ţin conferinţe unde exemplificam la pian întotdeauna. Nu a fost o intenţie didactică, ci am avut întotdeauna tendinţa să îmi explic muzica mie însumi şi atunci mi-a făcut plăcere să le explic şi celorlalţi. Cariera de pianist nu m-a mai tentat însă, pentru că societăţile de concert cereau numai repertoriul curent, ceea ce mă plictisea. În anul 1968 am fost numit profesor de compoziţie la Peruggia şi am rămas la Conservator până la pensie. Am predat şi literatura pentru pian câteodată, am fost "guest profesor" de pildă la Şcoala din Dartington în Anglia (1954, 1955), la Maryland University în SUA, dar întotdeauna pentru perioade limitate. Un alt aspect al activităţii mele este însă cel de director artistic la Teatro Comunale din

https://biblioteca-digitala.ro

Florenţa, la Scala din Milano, Festivalul "Maggio Fiorentino", Academia Filarmonică din Roma (1955-1958, 1966-1969). Acum caut să nu mai am astfel de sarcini şi îmi rezerv timpul pentru compoziţie.

R.A. *Perioada petrecută în teatru v-a determinat şi activitatea creatoare, multe dintre titlurile semnate de dvs. fiind opere, muzică pentru balet, muzică de scenă, de film...*

R.V. Multe le-am scris înainte să fiu director la teatru. Prima operă a fost *Storia di una mamma*, în 1951.

R.A. *O poveste pentru adulţi, după Andersen, o muzică dodecafonică, dar care sfârşeşte într-un cadru tonal.*

R.V. Pentru televiziune am scris *La fantarca* în 1967 (o satiră despre războiul rece). Pentru teatru am scris *Il sogno*, în 1973, în trei acte pe un libret pe care l-am întocmit chiar eu pe baza unui text de Strindberg. Opera care s-a cântat şi în România, este *Pescăruşul* (1968) – operă-balet, dansată şi cântată...

R.A. *...În care apelaţi şi la unele melodii ale lui Ceaikovski.*

R.V. Titlul este *Variaţiuni pe textul lui Cehov şi melodiile lui Ceaikovski*, pentru a obţine ambianţa tipică rusească.

R.A. *O operă pentru Radio este* ***Il dottore di vetro*** *(1960), o opera buffa, în care personajele sunt identificate cu instrumentele, ca şi la Prokofiev, în* ***Petrică şi lupul***.

R.V. S-a reprezentat însă de multe ori şi pe scenă, în Germania, la Paris, în SUA.

R.A. *Exista deci o preocupare constantă pentru dramaturgie, pentru spectacol pentru scenă...*

R.V. Pentru scenă am scris mult, ca şi pentru film, unde am avut şi reuşite cu titluri ca *Romeo şi Julieta*, filmul lui Castelani, sau *La bouteille du diable* al lui René Clair, iar pentru TV am colaborat la documentare despre Picasso, Leonardo da Vinci, tot în regia lui Castelani.

R.A. *Muzica pentru film a reprezentat o necesitate într-un anumit moment al carierei dvs. sau v-a interesat într-adevăr relaţia dintre imagine şi sunet?*

R.V. Cu cinematograful a fost o necesitate mai ales după război, dar eu sunt convins că muzica nu este semantică, ci merge mai departe decât cuvintele şi imaginile. Adevăratul ei regat începe acolo unde se termină posibilităţile celorlalte arte, dar are totuşi şi valenţe descriptive, deşi există şi muzică absolută.

R.A. *Există anumite tendinţe de reconsiderare a tradiţiei în componistica dvs. relevate de lucrări ca* ***Variaţiunile pentru pian pe tema "Reverie" de Schumann*** *(în care celebra temă este distorsionată pe parcurs, susţinută de armonii disonante, cu procedee variaţionale variate, devenind din ce în ce mai puţin recognoscibilă, dar la sfârşit revenind capul tematic original) sau* ***Variaţiuni în jurul ultimei Mazurci a lui Chopin*** *(1964). Ce semnificaţie le acordaţi?*

R.V. Pentru mine nu a fost niciodată vorba de o întoarcere. Am scris prima mea carte *Tradiţie şi modernitate în muzica contemporană* în 1955, în care am

https://biblioteca-digitala.ro

subliniat că fiecare operă de artă şi de cultură provine dintr-o tradiţie şi se poate înţelege numai în funcţie şi în cadrul acestei tradiţii. Natura nu face salturi. Dacă nu există experienţa trecutului, nu se poate pricepe muzica. Tradiţia trebuie însă reînnoită fără întrerupere. Eu mă simt acasă atât în muzica mea, cât şi în cea a lui Schubert sau Schumann, ca şi în muzica grecească. De pildă, am ţinut o conferinţă despre Atanasios Kirchen, iezuit şi muzicolog din Roma secolului XVII, care a publicat prima *Odă* a lui Pindar. Pe această melodie antică grecească, una dintre puţinele care au ajuns până la noi, eu am scris o lucrare pentru chitară şi orchestră în 1964-1965, când am fost "compozitor oaspete" al oraşului Berlin, un fel de concert intitulat *Ode super Chrysaea Phormix.* A fost cântat la Festivalul de la Donaueschingen şi chiar de către Filarmonica din Berlin, deşi partitura conţine sferturi de ton...

R.A. *Când a apărut preocuparea pentru dodecafonie în activitatea dvs.?*

R.V. Încă de când eram la Cernăuţi, un oraş care era foarte legat de Viena. Chiar cu Liviu Rusu citeam partituri de Berg, Schönberg. Am scris prima compoziţie dodecafonică în Italia, în 1942, *Studii dodecafonice pentru pian* care a fost publicată mai târziu, dar n-am considerat niciodată dodecafonia ca un sistem. Eu n-am fost niciodată un academic, ci un om liber, care şi-a păstrat şi îşi păstrează independenţa faţă de tot ceea ce este o regulă şi nu am nimic de-a face cu atonalitatea. Precum lumina nu poate să fie aspectrală, nici muzica nu poate fi atonală. Poate fi vorba doar despre o tonalitate mai largă, mai complexă, o condiţie de a se stabili o relaţie între sunete.

R.A. *În anul 1958 aţi scris o carte fundamentală pentru istoria muzicii contemporane,* ***Istoria dodecafoniei****, în care v-aţi expus teoria proprie asupra acestei tehnici de compoziţie, cum o numiţi, pe care aţi urmărit-o în creaţia compozitorilor acestui veac, relevându-i aspectele caracteristice, modalităţile de aplicare şi consecinţele pe care le are asupra evoluţiei limbajului muzical. Acest demers important şi de amploare v-a influenţat şi componistica?*

R.V. Mai degrabă invers. Nu am elaborat propriu zis o teorie, ci o punere la punct într-un mod antidogmatic. Toată muzica după 1920 nu poate să nu ţină seama de experienţa dodecafoniei, dar Schönberg spunea că mai este multă muzică de scris în do major. Chiar muzica mea este şi nu este dodecafonică. Întrebuinţez sistemul temperat, dar şi sferturi de ton, ca în cele *3 Invocaţii* din anii 1947-1948, şi alte sisteme intonaţionale. De pildă, am scris 70 de haiku *Anotimpuri japoneze* în limba originală şi cu sistemul de intonaţie japonez în toate gamele specifice, cu cea mai mare libertate. Unele dintre ele le-am pus alături de structuri seriale sau dodecafonice. Este foarte important ca limbajul să fie mereu îmbogăţit şi descoperit.

R.A. *Aşa cum aţi descoperit tema dodecafonică din* ***Don Giovanni*** *de Mozart, ce a reprezentat punctul de plecare al* ***Variaţiunilor pentru pian şi orchestră****...*

R.V. Nu cele 12 sunete sunt importante, ci momentul în care au apărut, odată cu Comandorul care necesita un mijloc de expresie diferenţiată. Dar acest

https://biblioteca-digitala.ro

procedeu nu mai este nimic excepţional în contextul infinităţii, de pildă, a mijloacelor electronice de astăzi. Nu există lanţuri mai grele ca cele ale libertăţii. Omul trebuie să acţioneze pe baza adevărului său şi nu a unor reguli din afară.

R.A. *O altă mare personalitate a muzicii româneşti pe care aţi întâlnit-o în Italia a fost George Enescu.*

R.V. L-am văzut după război, când a venit la Sienna să ţină cursuri de perfecţionare, unde şi Casella ţinuse între anii 1939-1943. Mi-aduc aminte însă că l-am cunoscut în 1947-1948 la Paris, la Salle "Gaveau", unde dăduse un concert. L-am auzit atunci cu *Ciaccona* de Bach. După concert m-am dus la el şi i-am mulţumit, m-am prezentat, am stat de vorbă, era deja bătrân şi totuşi în putere.

R.A. *O mare parte din activitatea dvs. muzicologică se leagă de opera unui alt mare compozitor al veacului: Igor Stravinski...*

R.V. Eu am avut norocul să fiu în preajma lui Stravinski timp de 20 de ani şi ne-a legat o prietenie care m-a îmbogăţit foarte mult. Am fost martor la multe prime audiţii şi la crearea marilor sale opus-uri asupra cărora revenea mereu. Stravinski, toată viaţa sa, nu numai pentru a-şi recâştiga drepturile de autor pierdute în timpul revoluţiei bolşevice prin plecare din Rusia, a continuat să lucreze la *Sacre du printemps* până cu 6 luni înainte de moarte. Nu este suficient să ai o viziune, spunea el, trebuie să o şi transpui şi asta este o aproximaţie la un ideal realizată cu gândirea şi tehnica de compoziţie.

R.A. *Deci varianta cu* ***Sacre du printemps*** *pe care o ascultăm noi astăzi nu este cea de la celebra premieră din 1913?*

R.V. În studiul despre Stravinski, mult mai amplu decât cele apărute în 1958 şi 1979, pe care l-am publicat de curând, mă opresc îndelung asupra ultimelor versiuni. Sunt schimbate acorduri, armonii ş.a. El nu a fost niciodată mulţumit de finalul lucrării şi pe undeva îl înţeleg...

R.A. *Stravinski a mai intervenit şi asupra altor piese, ca* ***Pasărea de foc, Petruşka*** *etc.*

R.V. Da, dar nu întotdeauna într-un mod pozitiv – de altfel, ca şi Hindemith, care consider că "a stricat" multe compoziţii din anul 1920, ca *Marienleben*, de pildă, din care a eliminat disonanţele...

R.A. *L-aţi cunoscut pe Stravinski în perioada cât a stat la Veneţia şi i s-a reprezentat opera* ***Rake's progress****, apoi a venit în fiecare an în Europa, la Roma, cu prilejul unor prime audiţii din creaţia sa. Considera studiile dvs. drept cele mai bune care s-au scris despre muzica lui.*

R.V. Am şi o dedicaţie din partea soţiei, după moartea lui, în care îmi mulţumeşte. Versiunea completă a monografiei datează din anul 1983 îi cuprinde toată opera, Este publicată la Oxford University Press din Londra şi respectiv din New York.

R.A. *Într-o carieră complexă ca a dvs., desfăşurată cu împliniri în mai multe domenii ale artei muzicale, cu spirit de sinteză, aţi revelat o anumită ideatică ce v-a preocupat în mod constant.*

R.V. Sunt ultimele probleme ale existenţei, de unde vine omenirea, există Dumnezeu, care este ţelul omenirii? Lucrările mele principale sunt toate variaţiuni

https://biblioteca-digitala.ro

ale acestor teme. Ultima partitură la care lucrez, de pildă, sub titlul *L'Arte della variazione* este deja seria a treia a acestui ciclu.

R.A. *Prima serie este pentru orchestră şi mic cor şi a doua pentru bariton, cor mixt şi orchestră şi s-a cântat la începutul acestui an, la Santa Cecilia din Roma, cu ocazia sărbătoririi dvs. într-un concert împreună cu o versiune proprie (pentru 14 instrumente) a* ***Artei fugii*** *de Bach. Nu întâmplător această alăturare, pentru că subiectul fugii din lucrarea lui Roman Vlad înlănţuieşte tema din* ***Arta fugii*** *cu o variantă a temei BACH într-un contrapunct cu 4 voci duble.*

R.V. Pe aceeaşi idee am mai scris o cantată pe un text al lui Leopardi, *A se stesso*, ce a figurat în programul dirijat de Giuseppe Sinopoli în septembrie 1999 la deschiderea stagiunii Scalei din Milano. Seria a treia a ciclului de care vorbeam este mai cuprinzătoare şi se constituie sub forma unui concert cu muzică de Roman Vlad şi cuprinde variaţiuni ale tuturor compoziţiilor mele scrise pe acest subiect al tematicii spirituale, al căutării fiinţei spre Dumnezeu. Începe cu un citat din Gerard de Nerval pe care nu îl pusesem în textul cantatei *Le ciel est vide* scrisă în anul 1953: Le Dieu est mort/ Le ciel est vide/ Pleurez mes enfants/ Vous n'avez plus de perdre. Urmează variaţiunile şi se termină cu o mare fugă pentru 6 voci soliste (sopran, mezzo, contralto, tenor, bariton, bas) şi cor pe 6 voci. Ca şi în seria a doua, există şi aici înrudiri cu tema *Artei fugii*, atât în conţinut cât şi în modul de realizare a construcţiei. Pentru sfârşit nu am o soluţie neîndoielnică pozitivă - ca în *Simfonia a IX-a* de Beethoven – sau negativă - ca în cantata mea *Le ciel est vide* -, ci aduc ambele posibilităţi în contrapunct. Este exprimată astfel dorinţa de a crede în divinitate şi în acelaşi timp dificultatea îndoielii care există.

R.A. *Lucrarea pare a se constitui ca un crez...*

R.V. Este un mesaj al crezului meu artistic, spiritual, muzical, emoţional.

https://biblioteca-digitala.ro

STUDII

Gheorghe DUŢICĂ

Stratificări armonice în opera *Oedip* de George Enescu (II)

2. Alte structuri geometrice

2.1. Acordul de septimă micşorată

George Enescu a fost, asemeni altor mari creatori ai secolului XX, un subtil şi rafinat strateg al articulării fenomenelor de rarefiere, aglomerare şi detaliu. Partitura operei *Oedip* excelează, după opinia noastră, în elocvenţa exprimării celor mai diverse ipostaze ale sintaxei sonore: de la monodia timbrată (heterofonic) de ison până la concentrările armonice vizând, complementar, totalul cromatic.

Ne-am referit de mai multe ori, pe parcursul acestui studiu, la înclinaţia compozitorului de a crea, periodic, "zone acordice" cu extensie variabilă, în interiorul cărora (pro)pulsează un singur tip de acord.

Fiind vorba, în consecinţă, despre momente de exclusivitate armonică, fenomenul va beneficia nemijlocit de aportul tehnicilor parafonice, transpoziţionale şi/sau mixturale.

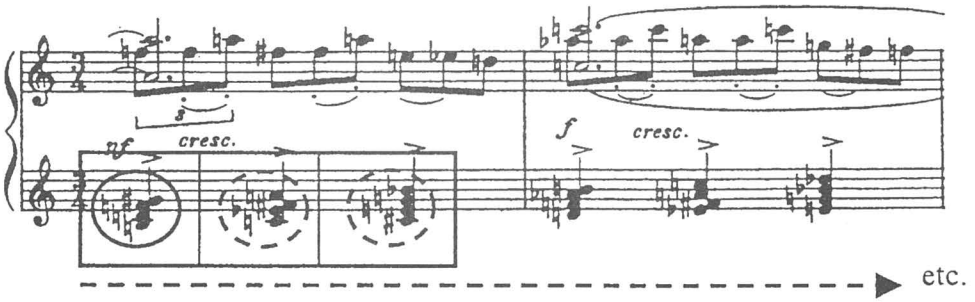
Una dintre structurile preferenţiale este, în acest sens, **acordul micşorat cu septimă micşorată** [1].

Compatibil, dar nu şi confundabil, cu structura straturilor componente ale acordului **alfa**, acest acord va fi implicat în procese armonice de tip geometric, unde, graţie simetriei şi echidistanţei elementelor sale, va genera expresii sonore dintre cele mai interesante.

Să-l urmărim în ipostază de acord-matrice al cărui potenţial generativ-formativ este angrenat în zona fenomenului de aglomerare sonoră cu maximă densitate, acoperind astfel, atât în plan succesiv, cât şi în plan simultan, **totalul cromatic**.

https://biblioteca-digitala.ro

Ex. 1 Actul III (Nr. 289)



În primul caz, mixtura primelor trei acorduri – din lanţul celor unsprezece angajate cromatic pe axa succesivităţii – se constituie în unitate triadică de integrare a celor douăsprezece sunete. Ceea ce urmează (începând cu măsura a doua) nu este decât o reiterare secvenţială a formulei: 3x4=12, fiecare dintre acordurile triadei respective însemnând, practic, varianta permutaţională a structurii corespondente din modelul iniţial.

Cel de-al doilea caz, vizând axa simultaneităţii (vezi Ex. 2), oferă un exemplu mai complex de mixturare în mediu integral-cromatic, unde acordul-matrice are o dublă "funcţionalitate": pe de o parte este verigă a lanţului mixtural, iar pe de altă parte, disociindu-se ca segment (parte) al grupului **modulo 12**, se constituie în pedală armonică.

Stratificarea pe "continuum sonor" asigură permanent planului vertical o densitate de opt sunete, ceea ce înseamnă că din unitatea triadică fundamentală: 3x4=12, în orice moment, avem cuplate două acorduri de septimă micşorată. Totuşi, există trei momente (notate cu A, B şi C/Bv), în care proiecţia verticală a grupului **modulo 12** atinge limita integralităţii cromatice.

Redistribuirea elementelor, în sensul ordinii reale a stratificării lor, ne oferă surpriza unor proporţii şi simetrii care proiectează o nouă lumină asupra modalităţilor de geometrizare a verticalului în concepţia armonică enesciană. (Vezi Ex. 2)

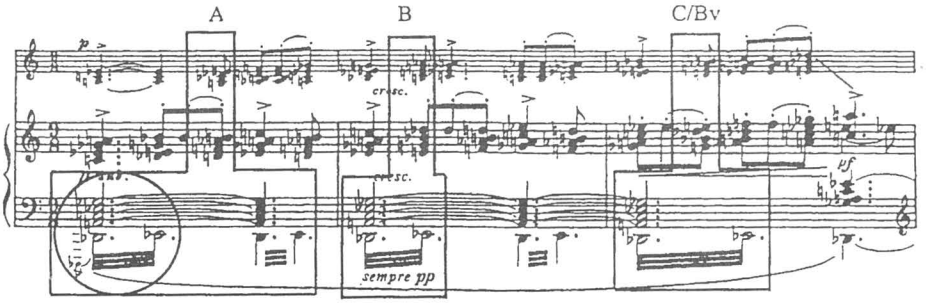
Incidenţa celor trei momente ne-a sugerat posibilitatea delimitării a două straturi armonice complementare: unul inferior, cu structură fixă, alcătuit din acordul-pedală **la-do-mi bemol-sol bemol**, raportat geometric, prin cvartă mărită (6), la pedala-tremolo **re bemol-mi bemol** (2); altul superior, cu structură mobilă, constituit din două blocuri armonice cu geometrie variabilă, raportate între ele axial prin secundă mare (2).

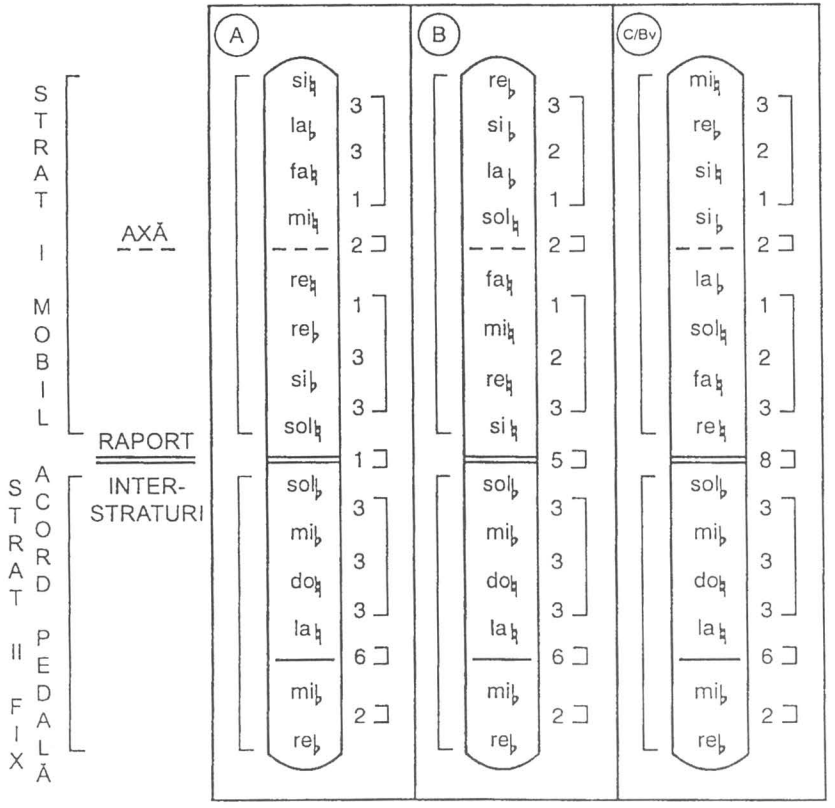
Raportul interstraturi este, de asemenea geometric şi diferă de la o variantă la alta: secundă mică (1) – var. A; cvartă perfectă (5) – var. B; cvintă mărită/sextă mică (8) – var. C/Bv, identică în privinţa stratului superior cu

https://biblioteca-digitala.ro

variantele A şi B, dar consemnată aici tocmai pentru tipul de raport nou pe care îl stabileşte cu stratul inferior.

Ex. 2 Actul III (Nr. 237)





https://biblioteca-digitala.ro

Grila de etajare a elementelor stratului superior (redistribuţie în ordine reală a sunetelor celor două acorduri) relevă construcţia geometrică a două palindroame armonice:

var. A: 3,3,1/2/1,3,3;
var. B: 3,2,1/2/1,2,3.

Dacă în varianta A, în cadrul extremelor echidistant construite: 3,3/3,3, zona centrală: **re bemol-re becar-mi-fa** evidenţiază o comasare discretă de secunde mici şi mari:1,2,1, în varianta B (C/Bv) această compactare de tip **cluster** va reduce extremele la (doar) două terţe mici 3,3, asimilând întreaga suprafaţă în baza periodicităţii: 2,1,2,1,2 (**re-mi-fa-sol-la bemol-si bemol**), palindrom modal **sui generis**.

De fapt, întreaga demonstraţie are scopul de a susţine, printre altele, ideea potrivit căreia (cel puţin) în astfel de aglomerări sonore George Enescu reproiectează în simultaneitate grile modale frecvent dezvoltate în planul orizontalităţii melodice, aşa cum este şi binecunoscutul model 1/2 (ST-T), cu varianta lui recurentă 2/1 (T-ST) [2].

Preocupat de problematica stratificărilor complexe, menite să răspundă necesităţilor intrinseci dramaturgiei muzicale, George Enescu va aduce, de mai multe ori, armonia din *Oedip* la plenitudinea totalului cromatic. Această "limită" va fi atinsă, totuşi, după cum s-a văzut, pe baze non-seriale, chiar dacă respectivele structuri de straturi acordice indică o abordare clară din perspectiva sistemului armonic geometric.

2.2. Acordul de tip cluster

Paleta disponibilităţilor de geometrizare a dimensiunii verticale se va diversifica odată cu dezvoltarea fenomenului de compactare a sunetelor în structuri sonore de tip **cluster**.

Cluster-ul va atinge un moment de apogeu în creaţia generaţiilor de compozitori aparţinând perioadei post-enesciene, dar autorul *Oedip*-ului, asemenea contemporanilor săi, testa deja, la vremea respectivă, posibilităţile structurale şi valenţele expresive ale acestui fenomen.

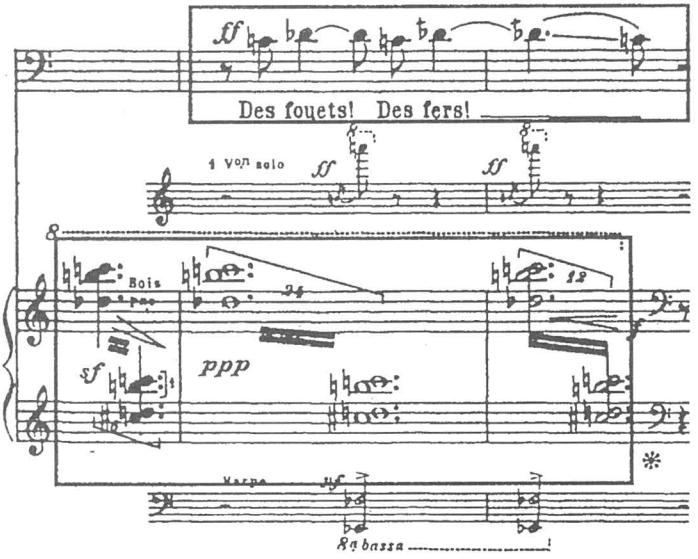
La fel ca Bartók şi Stravinski, Enescu nu vedea în **cluster** o structură strict autonomă, un efect în sine; cât despre arbitrar, nici nu se poate vorbi la nivelul acestor creatori.

În consecinţă, acest tip de formaţiune verticală, organizată prin tonuri şi/sau semitonuri, nu se constituie aleatoriu, în virtutea indiferenţei structurale faţă de ambientul modal (tonal) în care acţionează.

Iată o construcţie disjunctă având ca interval generator secunda mică (1): **si-do-do diez-re**, cu (re)distribuţie dublu etajată: **do diez-re-si-do becar**:

https://biblioteca-digitala.ro

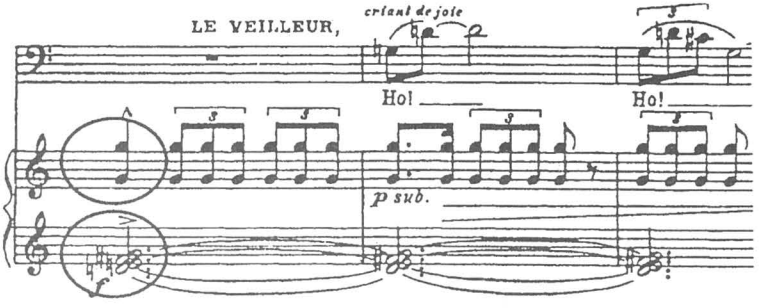
Ex. 3 Actul III (Nr. 281)



Pe acest "continuum sonor" se profilează intervenţia melodică a eroului principal. O simplă comparaţie între cele două structuri va demonstra faptul că Enescu, dincolo de fuzionarea orizontalului cu verticalul, urmăreşte o potenţare a efectului **cluster,** prin angajarea intonaţiei microintervalice în oscilaţia bicordică superioară.

O nouă ipostază, aceea de **cluster**-pedală, ne furnizează o imagine clară despre apartenenţa unei astfel de structuri la un mediu modal determinat.

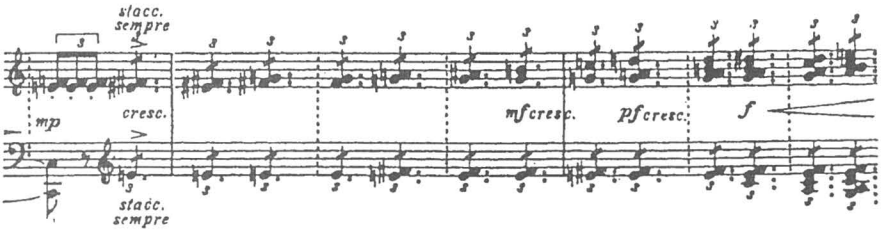
Ex. 4 Actul II, Tabloul III (Nr. 170+3)

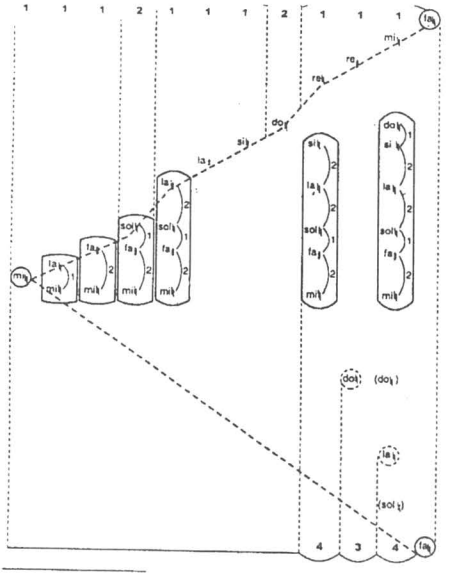


https://biblioteca-digitala.ro

Asociind secundele mari şi mici în stratificare conjunctă: 2,2,1, structura **re-mi-fa diez-sol** nu reprezintă altceva decât simultaneizarea elementelor tetracordului superior al unui evident **sol** lidian, cu cvarta mărită **sol-sol diez** încredinţată liniei melodice (aparţinând paznicului cetăţii). În acest context trebuie remarcat faptul că, deşi are o construcţie de tip geometric, respectiva structură este integrată şi reprezintă chiar un mediu armonic gravitaţional. Transparenţa formulării şi atmosfera global-diatonică sunt argumente în acest sens.

Exemplul următor ilustrează, însă, dinamica procesului de constituire a structurilor de tip **cluster** prin adiţionarea gradată a elementelor, până la concentrarea pe verticală a nu mai puţin de şase sunete.

Ex. 5 Actul II, Tabloul I (Nr. 105-3)

Spaţializarea schematică poate releva o serie de particularităţi cu privire la construcţia şi finalitatea unei astfel de structuri [3].



coardurile care se repetă nu sunt reproduse în schemă.

https://biblioteca-digitala.ro

Evoluţia unidirecţională (deşi divergentă prin deplasarea spre octave extreme) de la **mi** la **fa** se concretizează pe două planuri, diferite ca manieră de mişcare către un punct, de altfel, comun. Astfel, în plan superior (linia punctată frântă), **discantul** se distanţează progresiv de punctul iniţial de pornire **mi**, urmând un traseu orizontal, structurat în baza simetriei modelului intonaţional: 1,1,1,2; în plan inferior (linia punctată dreaptă), după insistenţa pe sunetul **mi** (pedală) – punct referenţial, cu valenţe centriste, al întregii structuri –, se produce o adâncire în trepte mai mari, prin **do** şi apoi prin **la**, spre acelaşi **fa** comun (raporturi conjuncte de terţă mare şi mică: 4,3,4).

"Miezul" armonic al acestei structuri, vizând stadii succesive ale fenomenului **cluster**, se constituie organic, prin adiţionare treptată, înregistrând, după stadiul-sunet primar, densităţi variabile, cuprinse între minima 2 şi maxima 6.

2.3. Acordul de cvarte

Tipologia structurilor armonice de construcţie geometrică se va întregi prin cooptarea în sistem a **acordului de cvarte**.

Geneza acestui acord a constituit un subiect de polemică îndelungată, împărţind lumea teoreticienilor în două categorii extreme: pe de o parte adepţii existenţei reale a unei structuri acordice construite din cvarte, iar pe de altă parte contestatarii, care susţineau aparenţa şi (prin) reductibilitatea acordului de cvarte la trison.

În esenţă, problema "incapacităţii" formative a intervalului de cvartă în plan structural-armonic viza două ipostaze ale reductibilităţii lui:

1. reducere la **terţă** - prin integrarea în trison (vezi acordurile de 6/4) sau, dimpotrivă, prin transcenderea lui (vezi întârzierile, apogiaturile etc.);

2. reducere la **cvintă** - situaţie în care este perceput ca rezultat al inversării unui sistem de cvinte.

Evident că astfel de interpretări, dezvoltate prin analogie cu sistemul armoniilor de terţe, reflectă dependenţa conceptuală de mediul gravitaţional şi de structurile tonal-funcţionale care îl legiferau.

Muzica primei jumătăţi a secolului XX va conferi treptat statut de autonomie deplină cvartacordului. Proliferarea fenomenului va depinde, însă, de orientări fundamental-diferite. "Dacă pentru un Debussy sau un Skriabin, sistemul moştenit de la romantici dezvăluia, măcar şi în parte, aceeaşi deschidere spre o lume ne-tonală (implicit modală), pentru cei care urmau linia evolutivă a tonalităţii, pentru atonalişti şi dodecafonişti în primul rând, apelul la armoniile netrisonice provenea, dimpotrivă, şi oarecum paradoxal, dintr-o conştiinţă a epuizării sistemului tradiţional şi nu din aceea a potenţării latenţelor sale evolutive, atâta timp cât, în faptul de creaţie, modalul le era aproape cu desăvârşire străin" - remarcă Gh. Firca [4].

Această argumentaţie se cere imperativ completată cu precizarea că, în domeniul gândirii armonice, impactul produs prin creaţia de orientare modală a lui Bartók, Enescu, Stravinski şi alţi mari compozitori a fost decisiv.

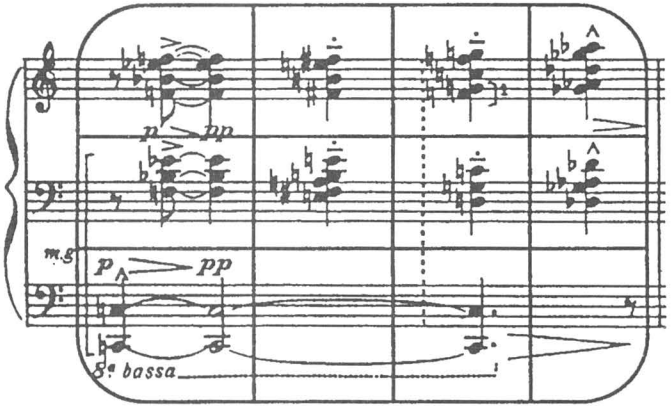
https://biblioteca-digitala.ro

Teoretizarea, în consecinţă, nu a întârziat să apară. De exemplu, Terényi Ede va plasa cvartacordul în categoria structurilor de straturi acordice cu statut de segmente ale acordului **alfa** [5], în timp ce Alexandru Paşcanu îl va integra sistemului general de "agregate modale", prezentând o serie de ipostaze combinatorii reductibile, practic, la osatura de cvarte [6].

Coroborând opinii convergente şi divergente referitoare la "armoniile de cvarte" [7], Gheorghe Firca va conchide că respectivul sistem este unul "autonom, proclamând între altele nonaservirea intervalului faţă de un altul (cvartele nu mai sunt disonante, semiconsonante etc., într-o scară metafizică a valorilor), iar pentru acordurile de cvarte un statut de veridicitate, ele nemaifiind grevate de alternativa instabilitate-stabilitate, de obstinaţia «rezolvării»" [8].

În ultimă instanţă, însă, creaţia muzicală probează, mai mult decât autonomia, **viabilitatea** unui sistem. Din partitura *Oedip*-ului enescian am selectat unul dintre cele mai interesante exemple de acest fel, edificator, în opinia noastră, tocmai prin construcţia geometrică, fapt care anulează orice speculaţii (pro-)tonale.

Ex. 6 Actul III (Nr. 219-2)



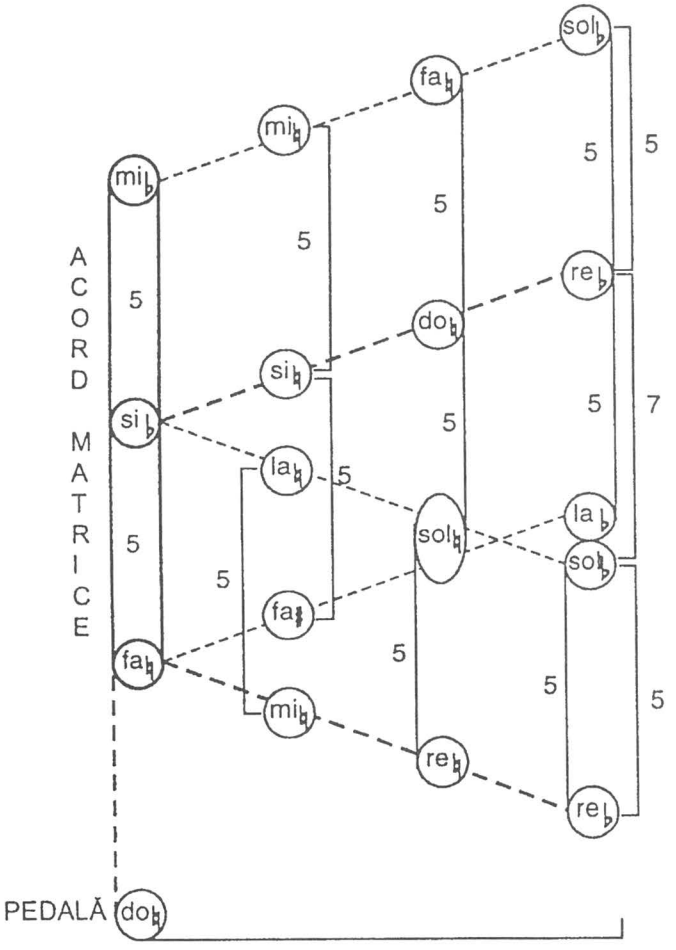
Dată fiind periodicitatea elementelor prin dublări la octavă, se impune o reducere la esenţial a structurii globale. Schema următoare oferă posibilitatea evaluării celor patru turnuri de cvarte perfecte, din perspectiva raportării lor la un acord-matrice.

Sub incidenţa tehnicii mixturale - departe, însă, de orice mecanică arbitrară - ambele straturi ale acordului **fa-si bemol-mi bemol** se vor angaja într-o dublă mişcare paralelă - convergentă şi divergentă, totodată -, cele trei puncte sonore aferente dispersându-se pe cinci trasee orizontale, raportate simetric.

Practic, stratul interior **fa-si bemol** are dublă valenţă generativă: pe de o parte propulsează prin raport conjunct stratul superior, asigurându-i o triplă

https://biblioteca-digitala.ro

secvenţare, iar pe de altă parte, evoluând în contrasens, amplifică prin adiţionare disjunctă fiecare turn de cvarte.



În consecinţă, fiecare cvartacord de două straturi, rezultat din mişcarea pe relaţie convergent-ascendentă a acordului-matrice, va fi adâncit cu câte un nou strat, de aceeaşi structură, după cum urmează: **fa diez-si-mi**, cu **mi-la; sol-do-fa**, cu **re-sol; la bemol-re bemol-sol bemol**, cu **re bemol-sol bemol.**

Produsul armonic al acestei mixturări polifonice deţine valenţe structurale multiple. Astfel, prin bifurcaţia stratului inferior se asigură posibilitatea de construcţie (şi) prin adiţionare disjunctă: de exemplu, **mi-fa diez-la-si** (2,3,2) sau **re bemol-sol bemol-la bemol** (5,2), ambele structuri emanând dintr-un posibil substrat pentatonic [9].

https://biblioteca-digitala.ro

Stratificări acordice în sistem armonic de sinteză

Situat la confluenţa dintre gravitaţional şi geometric, **sistemul armonic de sinteză** atestă printre altele faptul că între legităţile specific muzicale şi explicaţiile ştiinţifice există un echilibru, o reciprocă împlinire. După cum afirmă Terényi Ede, "raportarea verticală a două acorduri apartenente unor sisteme armonice diferite constituie unul din cele mai specifice, mai proprii şi mai frecvente fenomene armonice din muzica secolului nostru. Acest procedeu exprimă univoc legătura strânsă dintre sistemul gravitaţional şi cel geometric, ilustrând faptul că aceste două universuri armonice sunt proiecţii ale aceleiaşi concepţii armonice, determinându-se, definindu-se şi **condiţionându-se** reciproc. De aici rezultă perfectul echilibru armonic al **acordurilor stratice de sistem dual, unitatea** lor structurală." [10]

În *Oedip*, dominanta gândirii armonice a lui George Enescu se situează în punctul de echilibru sonor dat de fuziunea celor două sisteme armonice: gravitaţional şi nongravitaţional (geometric).

Complexitatea stratificărilor acordice în sistem armonic de sinteză reprezintă stadiul final, treapta cea mai evoluată în cadrul unui lent şi aproape imperceptibil proces de acumulare [11].

Angajându-ne în direcţia relevării dimensiunii verticale ca organizare polistratificată a sonanţei, propunem în continuare o tipologie care articulează, în dublă raportare, combinaţiile fundamentale dintre structurile acordice de tip gravitaţional şi cele de tip geometric.

1. Stratificări omogene

1.1. Structuri de straturi acordice raportate gravitaţional

1.1.1. Strat geometric
Strat geometric

Emblematic pentru sistemul armonic geometric (nongravitaţional), acordul **alfa** deţine şi o ipostază apartenentă structurilor stratice de sinteză.

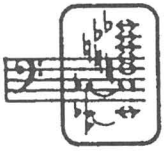
Sesizată pentru prima dată de Lendvai în creaţia bartókiană (unde îi descoperă o pondere semnificativă), **structura alfa inversată** se defineşte prin suprapunerea celor două straturi de construcţie geometrică printr-un raport de această dată gravitaţional.

Drept consecinţă, intervalul-axă va fi terţa mare (4) şi, prin simetrie inversă, toate raporturile intervalice dintre cele două straturi vor fi gravitaţionale: cvinta perfectă (7), septima mică (10) şi octava mărită (13), alături de amintita terţă mare.

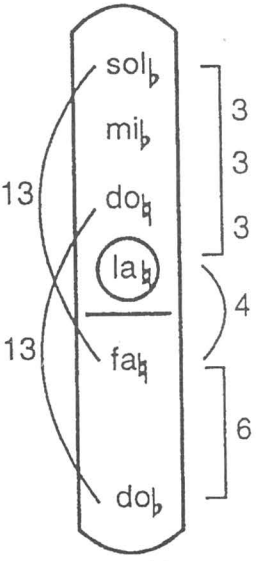
Armonia operei *Oedip* conţine astfel de stratificări:

https://biblioteca-digitala.ro

Ex. 7 Actul II, Tabloul III (Nr. 158-2)



ACORD ALFA INVERSAT



Construcţia geometrică a straturilor (intervale echidistante), aşezate simetric în jurul unei axe (terţă mare **fa-la**), pledează pentru integrarea acestui acord-pedală în categoria structurilor de straturi nongravitaţionale raportate gravitaţional. În sprijinul variantei **alfa inversat** survine şi formularea suplimentară la nivelul etajelor superioare – pe care n-o mai reproducem, din raţiuni de spaţiu –, un indiciu clar cu privire la intenţia lui Enescu de a tensiona întreaga suprafaţă armonică prin structuri acordice de tip geometric.

Observaţie

Conexiunea elementelor după principiul "reducerii" sunetelor parţiale la o fundamentală generatoare indică şi o a doua posibilitate de evaluare. Astfel, din continuitatea raporturilor gravitaţionale cu baza pe **fa**: 4 (**fa-la**), 7 (**fa-do**), 10 (**fa-mi bemol**) şi 13 (**fa-sol bemol**) rezultă un turn armonic având ca model central acordul major cu elemente **ajoutées: Fa** 9/7.

În acest context, adâncirea lui **do bemol** prin dublare în octava inferioară îi poate conferi, după acelaşi principiu, autonomia unui strat virtual-major, expus prin reducţie la fundamentală. Prin urmarea, formula combinatorie se modifică reflectând o simetrie de oglindă a întregii structuri: două straturi gravitaţionale raportate nongravitaţional prin cvarta mărită **do bemol-fa** (6):

https://biblioteca-digitala.ro

Fa 9
7
Do♭) 6

În ambele situaţii, însă, interacţiunea elementelor gravitaţionale şi geometrice (interesând fie structura straturilor, fie raportul dintre ele) justifică prezenţa acestui acord în cadrul sistemului armonic de sinteză.

1.2. Structuri de straturi raportate geometric

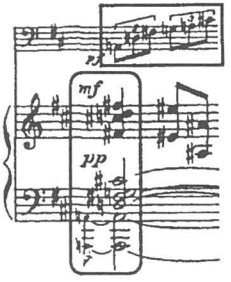
1.2.1. Strat gravitaţional

Strat gravitaţional

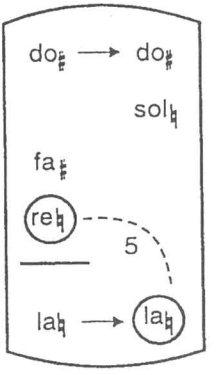
În cadrul structurilor acordice omogene, straturile gravitaţionale componente pot fi distanţate la diferite intervale din seria celor care stabilesc raporturi geometrice.

Un prim exemplu de acest fel se referă la suprapunerea a două straturi gravitaţionale la interval de **cvartă perfectă** (5):

Ex. 8 Actul II, Tabloul III (Nr. 191)



ReHyM
La 7) 5
(6 aj.)

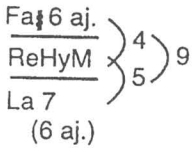


Schiţa descompunerii acordului relevă interferenţa a două straturi acţionând în cadrul unei unităţi armonice caracterizate prin dualismul apartenenţei elementelor la una sau alta dintre cele două fundamentale, care îşi dispută întâietatea. Pe de o parte, se conturează (cvartsext)acordul de **Re** major cu septimă mare – **hypermajor** – având fundamentala plasată "mai sus" (*cfr.* Hindemith), iar pe de altă parte acordul de **La major** cu septimă şi, eventual, **sixte ajoutée.**

https://biblioteca-digitala.ro

Această sinteză acordică este emblematică şi aminteşte de frecventa integrare bifuncţională a tonicei şi dominantei într-o structură globală unică, în creaţia lui Prokofiev, de exemplu (pentru a nu-l menţiona decât pe unul dintre contemporanii lui George Enescu).

Reeditarea structurii **fa diez-do diez-re becar-fa diez** în octava superioară ar putea conduce la ideea prezenţei unui al treilea strat gravitaţional: **Fa diez** major cu **sixte ajoutée** (terţa **la diez** survenind melodic, ceva mai târziu), situaţie în care turnul armonic s-ar prezenta astfel:



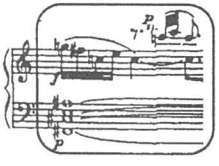
După cum se poate observa, alături de raportul geometric de cvartă perfectă (5) intervine un raport gravitaţional de terţă mare (4) care, prin cumulare, generează un raport gravitaţional de sextă mare (9) între straturile extreme. Totuşi, prin durata redusă în comparaţie cu celelalte două, dar şi prin poziţia registrului atribuit, acest strat suplimentar nu dispune de autonomia necesară pentru a se impune. De altfel, George Enescu oferă "cheia" stratificării prin formularea orizontală explicită, încredinţată harpei: **la-re-fa diez+sol-la-do diez.**

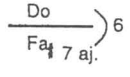
Următoarele trei ipostaze ilustrează modalitatea de raportare geometrică a straturilor gravitaţionale prin intervalul (bipolar) de **cvartă mărită / cvintă micşorată** (6).

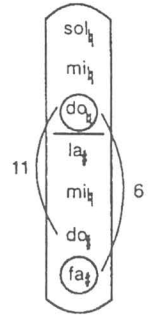
Primul exemplu ne oferă o situaţie "clasică" de bitonalism simultan: pe un strat-pedală de **Fa diez** major cu septimă **ajoutée** se desfăşoară, în deplină puritate a exprimării lineare, stratul unui **do lidian**.

Elementele care optimizează o astfel de structură sunt atât raportul interstraturi de cvintă micşorată **fa diez-do** (6), cât şi opoziţia latentă de octavă micşorată **do diez-do becar** (11).

Ex. 9 Actul I (Nr. 20)



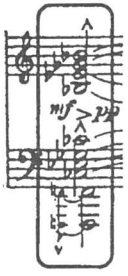


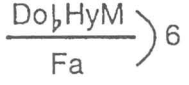


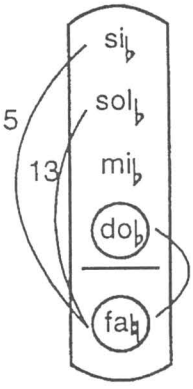
https://biblioteca-digitala.ro

În continuare, o bistructurare gravitaţională, aparent disproporţionată ca modalitate de exprimare armonică: un strat superior de **Do bemol** hypermajor acoperind, prin reduplicare, două octave, raportat geometric, prin cvinta micşorată **fa-do bemol** (6), la un strat inferior, exprimat eliptic prin fundamentala **fa**.

Ex. 10 Actul IV (Nr. 372-3)







Elementul de individualizare a stratului **Fa** (virtual) major nu este atât poziţia de registru (grav) pe care o deţine, cât opoziţia multiplă pe care o manifestă prin raportare la suprastructura **Do bemol** HyM:

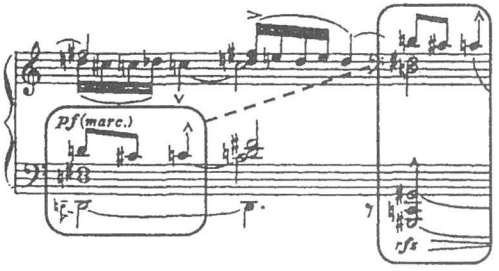
fa-do bemol = cvintă micşorată (6);
fa-sol bemol = octavă mărită (13);
fa-si bemol = cvartă perfectă (5).

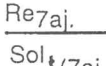
Prin urmare, această postură îi asigură forţa de contrast necesară pentru a se constitui în strat autonom, fundamental major.

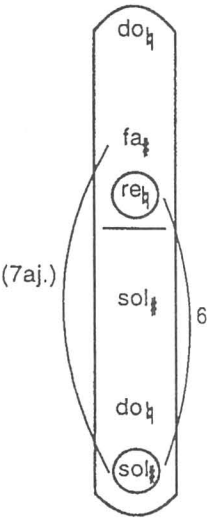
În fine, cel de al treilea exemplu este elocvent în ceea ce priveşte maniera de elaborare a structurii stratice. Formulat iniţial ca entitate armonică autonomă, acordul **Re** major cu septimă **ajoutée (do becar)** devine stratul superior raportat geometric, prin cvinta micşorată **sol diez-re**, la stratul fundamental **Sol diez (La bemol)** major. Acesta din urmă, eliptic de cvintă, dar având fundamentala dublată, absoarbe prin interferenţă septima **ajoutée, fa diez.**

https://biblioteca-digitala.ro

Ex. 11 Actul II, Tabloul III (Nr. 177)

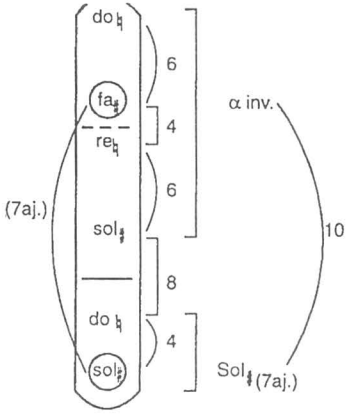


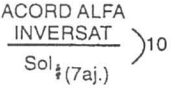




Observaţie

Într-o altă formulare, care ar fi contribuit – printr-o adecvare temporală şi un atac direct al sunetului **do** – la o individualizare a structurii simetrice: **sol diez-re-fa diez-do** (6,4,6), configuraţia stratică ar fi fost sensibil diferită.





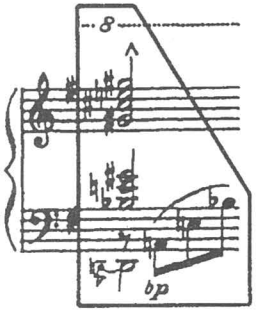
Din schiţa de acord se poate observa delimitarea unui strat superior geometric, alcătuit din două segmente ale acordului **alfa inversat**, aşezat, într-un raport gravitaţional de septimă mică (10), pe stratul de bază **Sol diez** major (cu septimă **ajoutée**). Precizăm, însă, că o astfel de ipoteză nu a pornit dintr-o

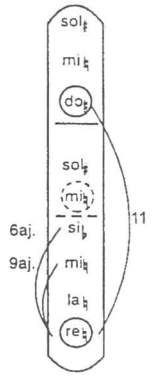
https://biblioteca-digitala.ro

tendinţă pur speculativă, ci din dorinţa de a semnala posibilitatea construirii unor structuri stratice cu elemente geometrice, care îşi au, practic, originea în unele fenomene armonice de tip gravitaţional.

Uneori, raportul geometric dintre straturile gravitaţionale se poate extinde până la **septimă mare** sau **octavă micşorată** (11):

Ex. 12 Actul II, Tabloul I (Nr. 83-4)





Etajarea elementelor în cadrul acestui turn armonic indică o dublă tendinţă de structurare: un strat superior (supra)acut de **do diez** minor (formulă de cvartsextacord, cu amplasarea fundamentalei "mai sus" în acord) şi un strat de bază, distanţat la septimă mică inferioară **do diez-re** (11), având configuraţia clară a unui **Re** major, terţa eliptică fiind compensată, în mod corespunzător, prin nonă **ajoutée** (**mi**), căreia i se asociază şi sexta **si bemol**.

În zona centrală, în continuarea stratului inferior, se cuplează repetitiv elementele **mi-sol diez**. Acestea nu se pot individualiza ca strat suplimentar de **Mi** major, fiind asimilate de structura stratului **do diez** minor. Aşadar, structura stratică va fi următoarea:

$$\frac{\text{do}\sharp}{\text{Re 9}}\Big)11$$
6aj.

Stratificări eterogene

Tipologia structurilor stratice de **sinteză** se va extinde considerabil datorită combinaţiilor de modele acordice aparţinând celor două sisteme armonice de bază: **gravitaţional** şi **geometric**.

https://biblioteca-digitala.ro

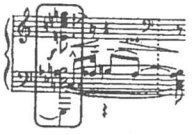
Partitura operei *Oedip* de George Enescu ne oferă "gama" completă a posibilităţilor de suprapunere **eterogenă**, structurile de straturi acordice rezultate din astfel de conexiuni trecând prin dubla filieră de raportare: gravitaţională şi geometrică.

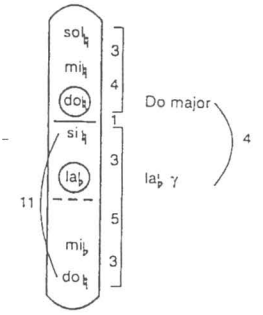
2.1. Structuri de straturi acordice raportate gravitaţional

2.1.1. Strat gravitaţional
Strat geometric

O primă categorie structurală (re)aduce în atenţie **acordul major** – entitate fundamentală a sistemului armonic gravitaţional – în combinaţie cu alt model central – acordul **alfa** –, emblemă a sistemului armonic geometric.

Ex. 13 Actul III (Nr. 225-1)





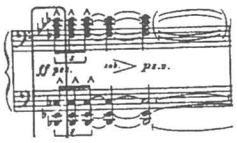
Segmentul **gamma** (constituind stratul inferior) revine frecvent pe parcursul acestei opere (proeminentul leitmotiv Laios / Paricid). Iată-l, aici, exprimând fuziunea perfectă a orizontalului cu verticalul, într-o sincronă formulare armonico-melodică.

Strălucirea diatonică a stratului major (**do-mi-sol**) este contracarată prin "dualismul" (major-minor) al stratului **alfa** (segment **gamma: do-mi bemol-la bemol-si**).

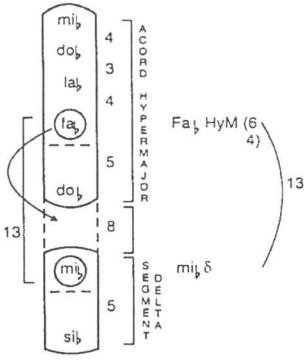
Raportate gravitaţional (4) prin terţă mare (**la bemol**: punct de referinţă / acord **alfa; do becar**: fundamentală / acord major), cele două straturi fuzionează într-o unitate armonică ale cărei forţe de **atracţie-respingere** acţionează în spiritul opoziţiei specifice dintre structurile **simetrice** (3,5,3 / segment **gamma**) şi cele **asimetrice** (4,3 / acord major). Cu această ultimă observaţie am (re)iterat, de altfel, o lege de bază a edificării structurilor stratice de sinteză.

Făcând parte din aceeaşi categorie tipologică, acordul următor conţine o formulă stratică individualizată prin prezenţa în planul superior a unei variante lărgite a acordului major (amplificare prin septimă mare: **hypermajor**), planul de bază - un incipient de cvartacord - fiind redus la un segment (**delta**) al structurii **alfa**.

https://biblioteca-digitala.ro

Ex. 14 Actul IV (Nr. 371)

Acordul reflectă posibilitatea evaluării structurii globale din perspectiva construcţiei **disjuncte** a celor două straturi.

În contextul dat, stratul superior, formulat ca acord hypermajor (4,3,4 / structură palindromică de două straturi gravitaţionale raportate nongravitaţional), prezintă o variantă cu permutaţie (cvartsextacord): **do bemol-fa bemol-la bemol-mi bemol**, având fundamentala (**fa bemol**) plasată "mai sus" în acord, iar stratul de bază, redus la intervalul de cvartă perfectă (5), exprimă eliptic structura **alfa**, printr-un segment **delta (si bemol-mi bemol).**

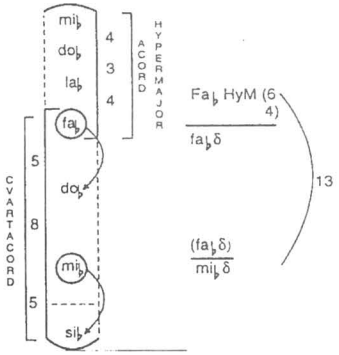


Separate prin sexta mică (8) **mi bemol-do bemol**, cele două straturi stabilesc un raport gravitaţional de nonă mică (13), **mi bemol-fa bemol**.

Simetria şi periodicitatea raporturilor intervalice indică, însă, şi o altă posibilitate de evaluare a respectivului turn armonic. Fără a influenţa în mod radical structura straturilor sau raportul dintre ele, această (re)interpretare vizează posibilitatea construcţiei **conjuncte**, prin element comun.

Din această perspectivă, stratul de bază, păstrându-şi expresia armonică anterioară, se amplifică în cadrul unui cvartacord palindromic (5,8,5): **si bemol-mi bemol-do bemol-fa bemol**, concentrând, astfel, două segmente **delta**, în timp ce stratul superior, structură palindromică de sistem gravitaţional (4,3,4): **fa bemol-la bemol-do bemol-mi bemol**, prezintă varianta în stare directă a aceluiaşi acord hypermajor.

https://biblioteca-digitala.ro



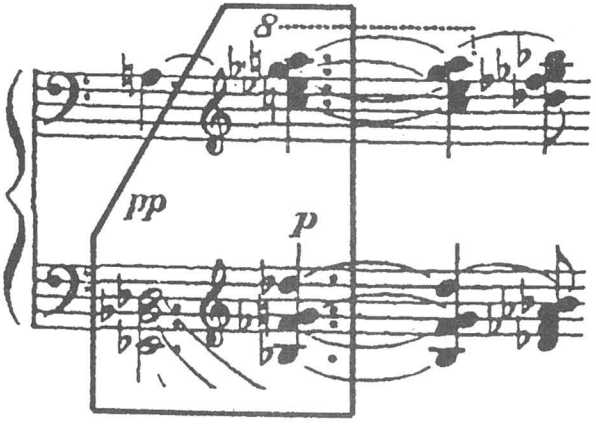
Accentuarea stratului geometric nu dezechilibrează structura globală a acordului, ponderea cantitativă şi calitativă a elementelor (interferenţă: **do bemol**; **mi bemol**) asigurând coeziunea şi unitatea structurii.

Prin asimilarea raporturilor intervalice apartenente ambelor sisteme (geometric şi gravitaţional), turnul armonic: 5,8,5/4,3,4 – cu axa-sunet pe **fa bemol** – reprezintă o construcţie tipică de sinteză, cu straturi armonice eterogene raportate gravitaţional.

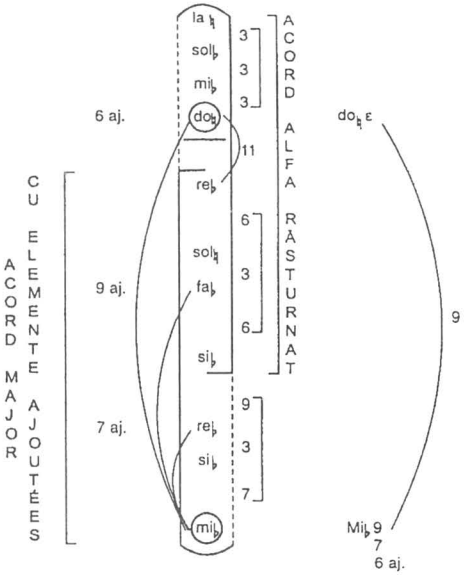
2.1.2. Strat geometric
Strat gravitaţional

Rămânând în sfera de raportare gravitaţională, complexitatea următorului acord reflectă imaginea "în oglindă" a exemplului anterior, conţinând o suprapunere de planuri armonice cu structură inversă: strat geometric supra strat gravitaţional.

Ex. 15 Actul III (Nr. 235)



https://biblioteca-digitala.ro



Aşezată pe un fundament de **Mi bemol** major cu septimă **ajoutée**, dubla ordonare geometrică (6,3,6/11/3,3,3) – impusă de periodicitatea elementelor componente – favorizează construcţia acordului **alfa** "răsturnat".

Gruparea şi distribuţia elementelor conturează o zonă centrală de **interferenţă** pe care, asimilând-o, stratul inferior al acordului **alfa** devine structură cu dublă apartenenţă: pe de o parte se raportează la stratul gravitaţional de bază (**mi bemol-si bemol-re bemol**), căruia îi asigură posibilitatea de adiţionare a terţei (**sol**) şi a nonei **ajoutée (fa bemol)**, iar pe de altă parte, conform propriei construcţii geometrice, se aliniază stratului superior al acordului **alfa** – stabilind, prin răsturnarea şi lărgirea distribuţiei elementelor (6,3,6), intervalul-axă de septimă mare (11).

În urma evaluării structurale, care stabileşte punctele de referinţă ale straturilor pe **mi bemol** şi **do**, raportul consecvent dintre acestea este de tip gravitaţional: sextă mare (9).

Exemplul este edificator pentru procesul de reglare a dezechilibrului rezultat din opoziţia structurilor contrastante: în timp ce distanţarea celor două straturi ale acordului **alfa** (raport specific: septimă mare, 11) accentuează caracterul nongravitaţional, gruparea elementelor după criteriul: fundamentală - sunete "parţiale" - consolidează fondul armonic gravitaţional (vezi şi posibilitatea ca punctul de referinţă al structurii **alfa, do becar**, să fie înglobat, ca **sixte ajoutée**, stratului de bază).

https://biblioteca-digitala.ro

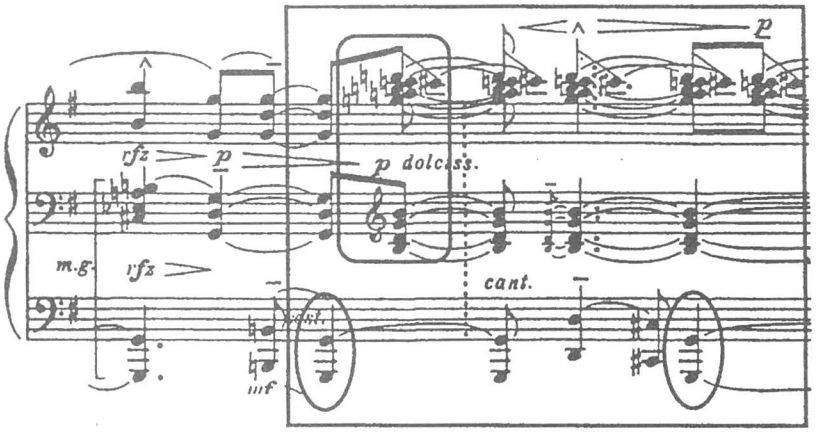
Această observaţie trebuie completată cu precizarea că acordul analizat (re)confirmă existenţa unui principiu de bază care acţionează asupra stratificărilor acordice în sistem armonic de sinteză: **interferenţa** elementelor.

Fenomenul are o pondere variabilă şi acoperă, cel mai frecvent, zone de interacţiune **parţială**. Uneori, însă, este posibilă şi interferenţa **totală**, situaţie în care elementele componente ale unei stratificări armonice vor intra sub incidenţa dublei raportări: gravitaţionale şi nongravitaţionale. (Asupra acestui aspect vom reveni în abordările ulterioare.)

Construcţia formaţiunilor armonice de tip **cluster** aparţine, în mod evident, sistemului armonic geometric. George Enescu recurge destul de frecvent la comasarea sunetelor pe suprafeţe compacte, cu densitate variabilă.

Dacă mai înainte am prezentat exemple referitoare la statutul quasi-autonom al unor astfel de structuri, de această dată am extras din partitura *Oedip-*ului enescian un moment în care "acordul" de tip **cluster** acţionează simultan cu o formaţiune central-gravitaţională: acordul major.

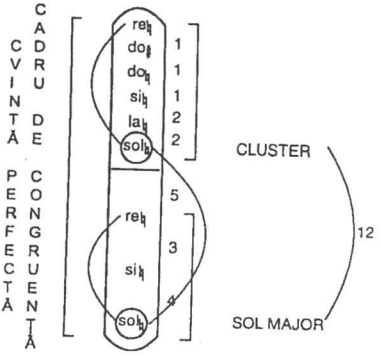
Ex. 16 Actul IV (Nr. 396+3)



Deasupra unui **ostinato** de esenţă lidiană, care fixează în bas – după toate regulile sistemului armonic gravitaţional – structura stratului **Sol** major, este amplasat un **cluster**-pedală de şase sunete, comasate prin raporturi conjuncte de tip ton/semiton (2/1).

Depistarea unei eventuale "fundamentale" a stratului superior este pe cât de dificilă, pe atât de inoportună. Totuşi, aderenţa generală a elementelor componente la fondul sonor comun al lui **sol** lidian (cadru de congruenţă: cvinta perfectă **sol-re**) ne oferă posibilitatea raportării stratului de bază, gravitaţional, prin fuziunea structurilor în punctul (comun) de referinţă **sol**: octava perfectă (12).

https://biblioteca-digitala.ro



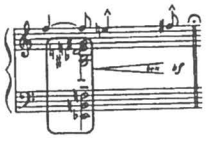
2.2. Structuri de straturi acordice raportate geometric

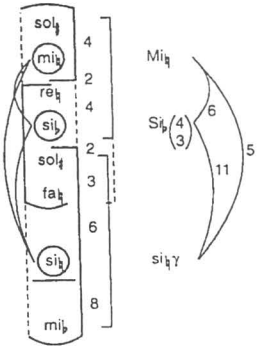
2.2.1. Strat gravitaţional
Strat geometric

Sistemul armonic de sinteză este deschis acţiunii unor structuri acordice alcătuite din mai mult de două straturi.

Într-o scară (**sui generis**) a densităţii sonore din opera *Oedip*, structura acordică de trei straturi deţine o pondere semnificativă.

Ex. 17 Actul III (Nr. 291-1)





Practic, acordul este structurat pe două planuri sonore complementare: cel superior, gravitaţional, rezultat din conexiunea straturilor **Mi** major şi **Si bemol** major, în raport geometric de cvartă mărită (6) şi cel inferior, non-gravitaţional, constituit din acordul **si gamma (sol diez-fa-si-mi bemol).**

În contextul generalizării raporturilor geometrice interstraturi (cuplul gravitaţional superior nefăcând excepţie de la această regulă), cele trei etaje acordice se distanţează la intervale de cvartă perfectă (5), cvartă mărită (6) şi octavă micşorată (11).

Descrierea completă a structurii globale necesită încă două observaţii:

https://biblioteca-digitala.ro

1. sunetele **fa** şi **sol diez**, componente ale stratului superior din cadrul segmentului **si gamma**, pot intra într-o zonă centrală de interferenţă cu stratul gravitaţional **Si bemol** major, asigurându-i configuraţia unui acord cu septimă mică în răsturnarea a II-a;

2. stratul nongravitaţional plasat la baza acordului (**si gamma**) stabileşte raporturi geometrice optime cu ambele straturi majore ale planului gravitaţional superior; acestea sunt: octava micşorată (11) **si becar-si bemol** şi cvarta perfectă (5) **si-mi**.

2.2.2. Strat geometric
Strat gravitaţional

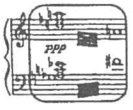
Ultima categorie a combinaţiilor de structuri acordice angajând, în raport geometric, amplasarea unui strat nongravitaţional pe un strat gravitaţional beneficiază de o reprezentare foarte consistentă în partitura operei *Oedip*.

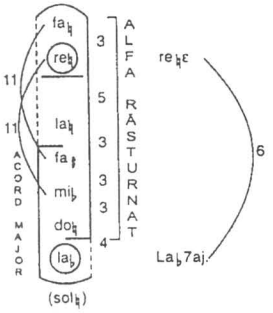
Motivul este lesne de înţeles dacă ne gândim la un nedezminţit şi, totodată, greu de învins reflex (fundamentalo)centrist care, dincolo de cele mai îndrăzneţe aliaje acordice, îşi lasă, totuşi, amprenta asupra gândirii armonice a lui George Enescu.

Departe de a fi "imputabil", faptul în sine are, din contra, meritul de a contribui la proliferarea structurilor de straturi acordice în sistem armonic de sinteză.

Acordul următor este un exemplu în acest sens:

Ex. 18 Actul III (Nr. 287-2)





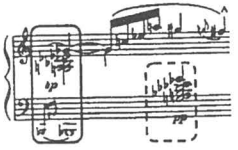
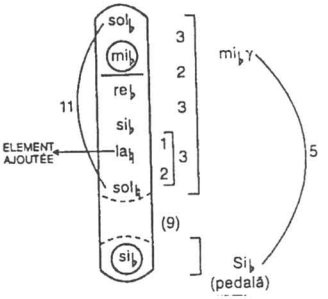
În esenţă, baza gravitaţională a turnului armonic, reprezentată de acordul **La bemol major**, este suprastructurată cu un strat geometric bine conturat al acordului **alfa**.

Intersecţia elementelor **do-mi bemol-fa diez**, în zona centrală, asigură celor două straturi configuraţii interferente: conexate stratului de bază (**La bemol** major), ele întregesc structura acordului major cu septimă **ajoutée (fa diez**, enarmonic **sol bemol)**; integrate stratului geometric superior (**fa becar-re-la-fa diez** / 3,5,3), completează, prin **do** şi **mi bemol**, stratul inferior al acordului **alfa**, care apare, astfel, în "răsturnare", ca segment **epsilon**.

https://biblioteca-digitala.ro

În consecinţă, interferenţa parţială a elementelor consolidează, în mod interactiv, structura ambelor straturi care se raportează între ele geometric, prin cvarta mărită (6) **la bemol-re**.

Conform posibilităţii de exprimare eliptică a unuia dintre straturi, prezentăm un exemplu în care stratul de bază este redus la un singur sunet.

Ex. 19 Actul III (Nr. 291-2)



O astfel de construcţie armonică se instituie în virtutea unor legi îndelung verificate şi, în cele din urmă, confirmate de practica muzicală.

Criteriul esenţial care motivează această evaluare constă în modalitatea concretă de distribuţie / grupare a elementelor componente. Astfel, "izolarea" în plan superior, la o distanţă de aproape două octave, a grupării compacte: **sol-la-si bemol-re bemol-mi bemol-sol bemol** creează o unitate armonică non-gravitaţională, autonomă, în timp ce sunetul **si bemol**, dominând în exclusivitate registrul grav, se manifestă ca o **fundamentală** a unui convenţional / potenţial strat major (gravitaţional).

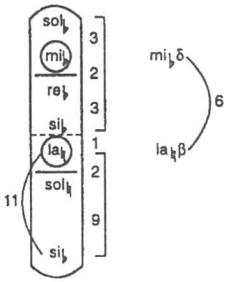
Periodicitatea şi simetria elementelor stratului superior contribuie la structurarea unui acord **alfa**, segment **gamma (sol bemol-mi bemol-re bemol-si bemol-sol becar)**, cu sunetul **la becar** ca element **ajoutée**), grupare geometrică aflată în raport nongravitaţional, de cvartă perfectă (5), cu stratul de bază (**si bemol**).

Observaţie

Teoretic, ar putea exista şi altă evaluare a respectivului acord: în această viziune, sunetul **la** ar deveni punct de referinţă pentru al doilea strat geometric, în timp ce pedala **si bemol** ar constitui baza stratului inferior al segmentului (**la**) **beta**.

Chiar dacă raportul de octavă micşorată (11) între sunetele **la-si bemol** optimizează o astfel de configuraţie armonică, totuşi, distribuţia concretă a elementelor, cu planuri disociate la un interval atât de mare, nu asigură coeziunea necesară structurării unui model geometric de două straturi **alfa (mi bemol delta / la beta).**

https://biblioteca-digitala.ro



Concluzii

Parcurgând partitura operei *Oedip* de George Enescu, ne aflăm permanent în ambianţa unui discurs muzical filtrat de o intensă gândire armonică.

Nesupusă normelor "clasice" ale tonalităţii funcţionale major-minore şi distanţată, în acelaşi timp, de manifestările serial-dodecafonice ale vremii (pentru a menţiona două fenomene extreme), această viziune reflectă atât procesele de continuitate a unor structuri "tradiţionale", cât şi elementele unor selective acumulări din zona limbajului muzical contemporan.

Testând capacitatea formativă a simetriei în regim de fuziune cu structuri ale sistemului gravitaţional, George Enescu dezvoltă un concept armonic de sinteză. Dar, asemeni lui Bartók sau Stravinski, el nu supraevaluează geometricul şi nu-l priveşte ca pe o realitate în sine. Prin urmare, structurile de straturi acordice elaborate în acest sistem (prezente şi în alte creaţii decât opera *Oedip*) nu reclamă, în mod aprioric, un principiu determinant-numeric.

După cum remarcă şi Cornel Ţăranu, în creaţia enesciană "desluşim cu claritate lipsa subliniată a oricăror apriorisme, formale sau tehnice, în procesul intim de conturare a plasmei muzicale. Aceasta se formează, la Enescu, respectând legi şi procedee care se nasc de fiecare dată, «involuntar», ca o pasăre Phoenix, şi în funcţie numai de cerinţele specifice ale lucrării respective".[12] Împărtăşind convingerea potrivit căreia "compozitorul este un matematician, sau, mai precis, spiritul matematic îl stăpâneşte întocmai inteligenţei difuze" [13], George Enescu este adeptul exprimării fireşti a unor raporturi şi proporţii matematice la care se poate ajunge, însă, "nu pe cale deductivă, logică", şi nici "sub controlul tiranic al principiilor ştiinţific-matematice"[14], după cum el însuşi mărturiseşte. De altfel, diversitatea şi imprevizibilul soluţiilor sale armonice sunt argumente indubitabile cu privire la rafinamentul şi capacitatea de manevrare a datelor constructive, adecvate necesităţilor tehnice şi expresive ale discursului muzical.

Conceptul armonic enescian este deosebit de complex, tratarea lui exhaustivă presupunând o abordare polivalentă, care să concretizeze piramidal multiple unghiuri de vedere.

https://biblioteca-digitala.ro

În prima fază a acestui demers am optat pentru o evaluare structurală care vizează diversitatea formulelor de suprapunere şi raportare a straturilor acordice, pe baza unei coeziuni armonice unificatoare în plan tipologic. De aceea, pentru a proba strict şi concret momentul demonstraţiei teoretice, am apelat la fragmente scurte, reduse frecvent la un singur acord.

Deşi am punctat periodic elementele unei viziuni temporale integratoare, în care datele succesivităţii sunt simultaneizate (concentrând în plan armonic formaţiuni sonore de expresie originar-melodică), nu ne-am lansat în determinări genealogice sau evaluări contextuale pe această temă. Evident că fizionomia cromatismului enescian este responsabilă pentru starea de agregare armonică a diferitelor structuri de straturi acordice. De aici, poate, şi unitatea în diversitate a soluţiilor adoptate. Dar o incursiune mai vastă în domeniul prospectării acestui tip de conexiune ar fi însemnat, practic, o derogare de la planul iniţial, depăşind cu mult cadrul problematic al prezentului studiu.

Demersul nostru analitic, dezvoltat în baza unor obiective explicit şi detaliat formulate, oferă, credem, şi oportunitatea detaşării unor concluzii mai generale, dintre care menţionăm:

- punerea în ecuaţie a unor elemente şi noţiuni dispersate în diferite sisteme teoretice, cu aplicabilitate directă la fenomenul armonic enescian;
- etalarea polimorfismului structural şi a interferenţelor existente în cadrul fenomenului de articulare a celor trei sisteme armonice: gravitaţional, geometric şi de sinteză;
- posibilitatea de a deduce, din continuitatea unor legi generale, particularităţile şi specificul gândirii armonice a lui George Enescu;
- relevanţa frapant-descifrabilă a unor aspecte structurale atribuite, quasi-exclusiv, unor zone stilistice "avangardiste", (aparent) îndepărtate de fenomenul componistic în discuţie.

Interferându-se cu polifonia, fluidizată şi dispersată în complexe stratificări multivocale, gândirea armonică enesciană asigură structura de rezistenţă a opusului, marcând, prin concentrări şi stratificări ale materialului sonor, repere-pivot ale avansării în planul global al discursului muzical.

Constatând frecventa eludare a creaţiei compozitorului român în procesul de reflectare a fenomenelor stilistice inovatoare care au marcat muzica secolului XX, sperăm ca deschiderile oferite de acest studiu să reprezinte o contribuţie la efortul de eliminare a unor prejudecăţi - dacă ele mai persistă la ora actuală - cu privire la spiritul de **autentică modernitate** al demersului componistic enescian.

NOTE

[1] "Acordurile de septimă micşorată nepregătite şi nerezolvate tradiţional sunt foarte frecvente deja la Bach, reapar în creaţia mozartiană şi devin obişnuite în muzica secolului al XX-lea." (Terényi Ede – *Armonia muzicii moderne (1900-1950)*, Teză de doctorat, Cluj-Napoca, Conservatorul de Muzică "Gh. Dima", 1983, p. 64)

https://biblioteca-digitala.ro

[2] Referindu-se la *Octetul de coarde*, Ştefan Niculescu arăta că "asemenea paralelisme constituite pe linii melodice modale corespund desigur paralelismelor lui Debussy din aceeaşi epocă, dar sunt totuşi mai apropiate, datorită scriiturii polifonice, de contrapunctele modale şi de grup de care se va uza sistematic trei-patru decenii mai târziu (Messiaen etc.)". (Ştefan Niculescu – *Octetul de coarde de George Enescu*, în: *Reflecţii despre muzică*, Bucureşti, Ed. Muzicală, 1980, p. 126)

[3] Acordurile care se repetă nu sunt reproduse în schemă.

[4] Gh. Firca – *Structuri şi funcţii în armonia modală*, Bucureşti, Ed. Muzicală, 1980, p.305.

[5] *Cf.* Terényi Ede – *op. cit.*, p. 75.

[6] *Cf.* Alexandru Paşcanu – *Armonia*, Bucureşti, Ed. Muzicală, 1975, pp. 333-338.

[7] Gh. Firca –*op. cit.*, pp. 305-341.

[8] *Ibidem*, p. 310.

[9] Vezi: *Armoniile de cvarte şi pentatonica*, în: Gh. Firca, *op. cit.*, pp. 327-338.

[10] Terényi Ede – *op. cit.*, p. 108.

[11] "Elementele contradictorii ale limbajului muzical enescian, dar care prin sinteza lor dau unitate şi complexitate stilului compozitorului, sunt: (...) armonia funcţională, tradiţională şi imprecizia tonală, cvasiatonalitatea; diatonism (modalism) şi cromatism în melodie şi armonie." (Ştefan Niculescu – *Aspecte ale creaţiei enesciene în lumina Simfoniei de cameră*, în: *Studii de muzicologie*, vol. I, Bucureşti, 1965, p. 247).

[12] Cornel Ţăranu – *Enescu în conştiinţa prezentului*, Bucureşti, Ed. Muzicală, 1969, p. 14.

[13] *Cfr.* Bernard Gavoty – *Amintirile lui George Enescu*, Bucureşti, Ed. Muzicală, 1982.

[14] *Idem.*

https://biblioteca-digitala.ro

Daniela PĂUN

Claude Debussy
între mişcare perpetuă şi imobilism

Universul poetic debussyst este circumscris epocii al cărei produs a fost şi ale cărei tendinţe se reflectă, poate cel mai bine, în **globalitatea** lor, în creaţia compozitorului francez.

Stilul debussyst este clasificat în mod obişnuit ca **impresionism**, termen neacceptat de compozitor, "introdus de jurnalişti grăbiţi să aţâţe curiozitatea cititorilor"[1], într-o epocă în care discursul critic pictural şi cel muzical împărţeau un acelaşi vocabular, şi care a condus la declanşarea unor controverse ce rămân şi astăzi deschise; a reduce creaţia compozitorului francez la un singur aspect, cel al primordialităţii culorii, asociate unei singure forme de pictură, impresionismul, a nu sesiza ceea ce o apropie de alte forme de manifestare ale artei plastice, cât şi "cea mai puternică influenţă exercitată asupra lui Debussy,cea a literaţilor[2]", ar nedreptăţi creaţia celui ce "a reuşit să schimbe în profunzime gândirea muzicală occidentală" (H.Halbreich).

Nu ar trebui uitat că impresionismul, în sensul restrâns al termenului, cel reţinut de pictură, a avut o viaţă scurtă; 1874 este anul în care grupul pictorilor impresionişti (Monet, Manet, Renoir, Sisley, Cézanne, Degas, Pissaro) se manifestă coerent, pentru ca la numai 6 ani, începând cu 1880, dubiile faţă de teoriile acestui stil să-i îndepărteze, rând pe rând, pe Cézanne, al cărui spirit arhitectural nu putea accepta disoluţia formei, pe Degas şi Renoir, pentru ca ultima expoziţie comună să aibă loc în 1886; Monet este citat ca cel mai reprezentativ pictor al acestei şcoli, unicul impresionist, Remy de Gourmont considerând impresionismul ca fiind *"Monet însuşi, izolat în geniul său"*[3].

Debussy, care avea în jur de 20 de ani când impresionismul pictural începea să se destrame, s-a dezvoltat într-o epocă dominată de artele vizuale, creaţia sa inserându-se într-o reţea de curente artistice ce aparţin celebrului **fin de siècle**: în pictură **pointilismul** lui Signac şi Seurat, ce încearcă a da o bază ştiinţifică teoriilor impresioniste, **post-impresionismul**, care prin van Gogh, Toulouse-Lautrec, Cézanne şi Gaugain, primul primitiv al artei moderne, fascinat de arta Extremului Orient ca şi Debussy, reacţionează împotriva impresionimului, **simbolismul**, ai cărui reprezentanţii, Gustave Moreau şi Odillon Redon, l-au atras pe Debussy prin ceea ce numeau "la petite porte ouverte sur le mystère", **nabismul**, reprezentat de Maurice Denis, prieten al compozitorului, Pierre Bonard şi Edouard Vuillard, **fovismul** lui Matisse, Derain şi Vlaminck, ce reacţionează contra impresionismului printr-un fortissimo cromatic, **cubismul** lui Picasso şi Braque, pregătit de Cézanne, **orfismul** lui Delaunay, precursor al picturii non-

https://biblioteca-digitala.ro

figurative, pictor preferat al lui Messiaen şi **Art Nouveau**, ale cărei linii florale, vegetale, puternic influenţate de stampa japoneză, sunt o replică a arabescului muzical; în literatură **simbolismul** lui Verlaine, Rimbaud, Laforgue şi Mallarmé, **naturalismul** fraţiilor Gouncourt, **arta decadentă** reprezentată de Huysmans şi Machen, sunt contemporane impresionismului pictural şi esteticii debussyste.

Stilul compozitorului francez a fost pus sub semnul uneia dintre cele două direcţii distincte şi de sorginte opusă: **impresionismul,** ca o continuare şi ultimă manifestare a **realismului**, sau **simbolismul,** de filiaţie **romantică**, ce respinge aspectul material al realităţii, în favoarea explorării semnificaţiilor ce se ascund în spatele ei, a sensurilor misterioase, cu nuanţele lor magice şi religioase.

Dacă pictura realistă din prima jumătate a secolului XIX încerca a surprinde natura,observând-o cu un ochi obiectiv, cel al omului de ştiinţă ce se servea de observaţie ca instrument de cunoaştere, prezentând realitatea în aspectul ei fotografic,de **maximă constanţă**, folosindu-se de formă, de construcţia geometrică a tabloului, ca instrument al stabilităţii şi fixităţii, impresioniştii dau naturii o supremă strălucire, reprezentând-o în aspectul ei de **maximă inconstanţă**, preocupaţi fiind de jocurile luminii, aşa cum erau ele reflectate în fluiditatea apei, şi nu numai, de vibraţia culorii, ce devenea pentru ei o manifestare a energiei. Revoluţia impresionismului pictural s-a desăvârşit prin trecerea de la **static** (formă) la **dinamic** (culoare).

Prin simbolism,în dublul său aspect literar şi pictural, ce apare ca o reacţie la sugrumarea sistematică a imaginaţiei, ce a dus la colapsul realismului şi a ultimei sale manifestări, impresionismul, arta de după 1880 îşi schimbă direcţia (A.Breton), încetând a mai prezenta **aparenţa lucrurilor**, în favoarea revelării **spiritului** lor.

La Mallarmé, omul ce amintea "de acele făpturi jumătate regi, jumătate preoţi, jumătate reali, jumătate legendari"[4], apa devine simbol al adâncului fiinţei umane, a subconştientului, care asemenea apei şi luminii este într-o continuă mişcare şi devenire. În *Nufărul alb*, ca şi în *După-amiaza unui faun*, spiritul eroului "se ridică din apele inconştientului, se lasă furat o clipă de visul unei dorinţe, apoi se recufundă" (Charles Mauron).

Prin identitatea de structură a temelor abordate, **apa** şi **lumina** (impresionism), **visul, misterul, sugestia** (simbolism), ce răspund unor însuşiri comune - fluiditate, transparenţă, imponderabil, imaterial -, graniţa dintre cele două curente poate să devină incertă, ambiguă, de unde şi interpretările adesea eronate5, ce confundă cele două tendinţe.

Câmpul stilistic care circumscrie creaţia debussystă poate fi caracterizat printr-un număr de **vectori importanţi**, pertinenţi, în proporţii diferenţiate, pentru domeniile artistice din perioda la care facem referire, moment în care acestea, cunosc o fertilizare reciprocă, analogii frapante apărând nu numai în alegerea unor teme comune, cât mai ales în tratarea similară a materiei, fie ea picturală, sonoră sau poetică.

https://biblioteca-digitala.ro

*

Referindu-ne la impresionismul pictural, putem vorbi de **supremaţia culorii**, ce antrenează **estomparea liniei**, ca de un vector definitoriu, ce revoluţionează pictura, culoarea reuşind pentru prima dată în istoria picturii să se elibereze de linie, detronând construcţia geometrică a tabloului, **distrugând un spaţiu plastic**, conceput acum ca un câmp de culori, juxtapuse prin tuşe divizate, ce încercau a reconstitui lumina (impresionismul se fondează pe experimentul optic).

Dacă în poezia lui Verlaine, ce îşi făcuse din muzică ţelul suprem - *De la musique avant toute chose* - întâlnim efecte ce ţin de melodicitate sau eufonie, expresia fiind creată prin curba însăşi a frazei, prin melodia sa rolul verbului diminuându-se în favoarea multiplelor adjective, ce sugerau nuanţa, aluzia, reprezentarea parţială a lucrurilor, la Mallarmé, influenţele muzicale, sunetul-culoare, depăşesc apropierea eufonică dintre cuvinte, ce este o condiţie implicită, ridicându-se la"Muzică în sensul grecesc... însemnând Idee sau ritm de raporturi". El încearcă să creeze o **poezie-muzică** (Suzanne Bernard) care să împrumute puritatea şi imaterialitatea muzicii, şi nicidecum folosirea cuvintelor ca simple sonorităţi.

Importanţa culorii la Debussy, culoare-armonie, culoare-nivel dinamic, culoare-timbru, culoare-registru, ar necesita un studiu în sine; ne vom limita însă la creionarea câtorva direcţii, ce fac trimitere la impresionism, dar şi la simbolism.

În prim plan ne apare ruptura dintre armonie şi linia melodică; armonia încetează a mai sublinia relaţia dintre sunetele liniei melodice, încetează a o mai ortografia şi direcţiona, ea devine entitate de sine stătătoare, acordurile au valoare monistă, ele devin culori în sine, compozitorul renunţând la armonia funcţională în favoarea unei **gândiri armonice sonoristice** (Jarocinski), relaţia dintre acorduri devenind asociativă, răspunzând unor necesităţi de ordin poetic sau pictural.

Compozitorul îşi alege cu mare grijă constelaţia de sunete din care urmează să se nască totul, o zonă tonală sau modală, ce îşi este suficientă sieşi, o priveşte la microscop, găsind în ea bogate valenţe ce pot fi fructificate, deschizând drumul pentru ulterioara examinare a unui singur sunet (Scelsi, Ligeti), limitarea iniţială la o unitate tonală/modală permiţând cele mai mari libertăţi discursului muzical, ceea ce va face ulterior şi Messiaen.

Ce sunt altceva toate paralelismele prin care Debussy extinde exemplul organumului (acesta nefiind singurul exemplu de întoarcere în trecut) decât culori, nuanţe, în continuă schimbare, ce conduc inevitabil la un statism armonic, ce suspendă noţiunea de consonanţă-disonanţă, atingând o pasivitate quasi orientală, ce se manifestă în toate aspectele tehnicii muzicale de maturitate, antrenând în mod special particularităţi de timp muzical.

Dacă preferinţa pentru acorduri ambigue fără terţă, ca şi evitarea **gestului cadenţial**, elemente ce ţin de normă la Debussy, relevă o disponibilitate interioară pentru nuanţă, deci pentru culori estompate, realizate în conjuncţie cu extinderea plajei dinamice **ppp-p**, pentru prima dată la un compozitor european, la 80% din întreaga creaţie (Jarocinski), alături de eclectismul în materie de alegere a scărilor

https://biblioteca-digitala.ro

muzicale (suprapuneri de diatonic-modal-cromatic, sinteze ce conduc la ceea ce Brăiloiu numea limbaj **supratonal**) toate aceste caracteristici determinante de limbaj ar trebui puse în legătură nu numai cu importanţa culorii impresioniste, ci şi cu dorinţa de a conserva acel **mister**, pe care muzica îl poate exprima cel mai bine, cu acel i**nexprimabil** baudelairean, **care este idealul oricărei arte.**

Nu s-a insistat poate până acum pe un alt aspect al culorii la Debussy, ce constituie excepţia de la normă, culoare folosită cu mare economie, în scopul de a crea contrast, şi anume acele culori anti-impresioniste, temperamentale, fove, ce fac trimitere directă la Matisse (vezi *Bucuria de a trăi*, ce conţine ceea ce avea să devină celebrul *Dans*).

Aceste culori primare, pure, le regăsim în *Preludiile* ce relevă un folclor imaginar, fie el de influenţă italiană (*Les collines d' Anacapri*), fie de influenţă spaniolă (*La Puerta del Vino, La sérénade interrompue, Soirée dans Grenade*,din suita *Estampes* pentru pian, piesă considerată de Manuel de Falla ca fiind cea mai autentică muzică spaniolă, sau *Ibéria,* din *Images* pentru orchestră), fie în cele ce ţin de categoria estetică a comicului, ce par a fi compuse de Monsieur Croche şi dedicate lui Toulouse-Lautrec (*Minstrel, Hommage à S.Pickwick Esq.P.P.M.P.C*).

Dacă în acest punct, al primordialităţii culorii, creaţia debussystă se întâlneşte cu pictura impresionistă, dar şi cu muzica orientală, cu care împarte variaţia, repetiţia şi libertatea ritmică quasi improvizatorică, în ceea ce priveşte estomparea liniei, ce va fi împinsă către ultimele consecinţe de Monet, în ale cărui ultime tablouri dispare definitiv (*Nymphèas*), tabloul devenind culoare în mişcare, fiind o prefigurare a artei abstracte, la Debussy linia nu numai că nu dispare, ceea ce îl delimitează de impresionism, ci ea este echivalată cu arabescul pur, "divinul arabesc" cum îl numea, făcând referire la Bach, arabesc pe care îl regăsim în epocă în artele vizuale anti-impresioniste: Art Nouveau, tehnica cloisonismului, folosită de Gaugain şi grupul de la Pont Aven, la nabişti şi în fovism, ca şi în simbolismul literar.

Importanţa liniei arabesc, în sensul generic acceptat de **linie sinuoasă, fantastică, a unui tablou, dans sau compoziţii,** ca principiu derivat din artele non-figurative şi extins la celelalte domenii artistice, având valoare universală, ar trebui să clarifice estetica debussystă; poziţia lui Debussy faţă de linia arabesc, ce există în sine şi prin sine, în afara oricărei reprezentări plastice, îl apropie de Hanslick, care în *Du beau dans la musique* exprimă o teorie a arabescului ce converge cu percepţia lui Debussy.

Exemplele de arabesc în muzica lui Debussy sunt multiple, începând cu *L'Après-midi...*, prin care compozitorul tocmai se îndepărtează de impresionism, continuând cu *Syrinx, La Mer, L'Isle joyeuse* sau *La Terrasse des audiences sous clair de lune.*

Muzica lui Claude Debussy poate fi definită în ultimă instanţă ca artă a liniei, compozitorul francez instaurând o nouă concepţie melodică, ce se concentrează pe dezvoltarea organică (vegetal versus arhitectural) a unei aceleiaşi **tulpini melodice**, născută adesea dintr-o **structură monocelulară**.

https://biblioteca-digitala.ro

Debussy suprapune culorii sugestive şi rafinate, linia minuţios organizată, culoarea **impresionistă** fiind condiţionată de claritatea liniei-arabesc, compozitorul reuşind astfel prin **precis** să circumscrie **imprecisul.**

Desigur, este evidentă înlocuirea conceptului romantic, al liniei melodice de suflu amplu, cu structuri condensate, esenţializate, concentrare ce apare şi la nivelul întregului, unde grandiosului (grandilocventului) îi iau locul formele fugitive, miniaturale (tendinţă ce se va amplifica în sec.XX), Debussy renunţând la contrastul de tip masculin-feminin, la discursul de tip teză-antiteză-sinteză, în favoarea explorării UNICULUI şi a multiplelor lui variante.

Fragmentarea în planul detaliului, un alt vector comun muzicii, picturii şi literaturii, se manifestă prin structurile unicelulare, ce ţin de normă în *Preludiile* pentru pian, de exemplu, şi care în pictură se manifestă nu numai în tuşa divizată a lui Monet sau cea a lui van Gogh, care vine în schimb cu strălucitoarele culori ale unei Japonii căutate în lumina puternică, meridională, din Arles, dar şi la pointiliştii Seurat şi Signac, cu care începe drumul de reintegrare a formei.

Aceeaşi fragmentare, scindarea şi dispunerea în şiruri a materialului, o regăsim în poemul mallarméan *O lovitură de zaruri*, "punctul suprem unde s-a aventurat vreodată spiritul uman" (A.Gide), în care influenţele muzicale ţin de structură, fiind concretizate în **motive principale**, diferenţiate prin caracterele diverse ale literelor folosite, Mallarmé atrăgând atenţia că avem a face aici cu subdiviziuni prismatice ale Ideii şi nu cu trăsături sonore regulate.

O opinie ce se manifestă adesea, din dorinţa de a echivala disoluţia formei, punct nevralgic al impresionismului pictural, cu aşa-numitul impresionism muzical, ce ar trebui să fie lipsit şi el de formă, abordare pe care o susţine şi Michel Fleury, considerând muzica lui Debussy non-analizabilă (*Une musique peu réductible à l'analyse*)[6], se datorează credem încercării de a aplica acestei muzici conceptele standard, specifice muzicii tonale, ce operează în acest caz doar marginal, termenii obişnuiţi ca frază, perioadă, încetând a mai fi pertinenţi, într-un limbaj în care caracteristicile definitorii ale acestora lipsesc sau sunt incomplete.

Dacă la nivelul detaliului, după cum s-a arătat, percepem o disipare generată de scurtimea structurilor, la nivel intermediar şi în planul mare al lucrărilor apare o coerenţă ce asigură omogenitatea elementelor disparate, în forme ce apar ca evoluţii, adaptări, reevaluări, elasticizări ale formelor clasice.

Ideea muzicii non-analizabile a fost demontată de muzicologia americană, în lucrări de referinţă ca *The Music of Claude Debussy* de Richard S.Parks (Yale,1989), în care, folosind teoria seturilor (Allen Forte) şi elemente de analiză neo-schenkeriene, autorul propune un tip de analiză cinetică, axată pe schimbările ce apar la nivelul tuturor parametrilor muzicali, formele cinetice evocând o concepţie a formei în mişcare, opusă celei spaţiale, a formelor morfologice, mişcarea devenind potenţială forţă organizatoare în stilul de maturitate debussyst.

https://biblioteca-digitala.ro

O altă lucrare de mare valoare, ce demonstrează grija extremă a compozitorului francez pentru formă şi proporţii, este *Debussy in Proportion* de Roy Howat (Cambridge,1983), în care autorul analizează folosirea cu o precizie uimitoare a Secţiunii de Aur şi a seriei lui Fibonacci şi Lucas (**amănunt** ce a reuşit să-şi păstreze anonimatul aproape un secol), atât în planul formal, cât şi în cel al dinamicii şi armoniei, cu aceasta ideea unei muzici informe, superficiale, impresioniste devenind superfluă.

Debussy, ca şi simboliştii în literatură şi poezie (vezi versul liber), este adeptul **asimetriei**. El renunţă la tiparele de sorginte poetică (fraza de 4+4) în favoarea celor ce ţin de genul poemului în proză. Criteriul de **regularitate**, de simetrie, este înlocuit cu cel de **corespondenţă**, ceea ce conduce la eliberarea gândurilor, fie ele muzicale sau poetice, şi la perceperea acestora ca imprevizibile.

Aceeaşi aplecare către asimetric apare în structurile ritmice, compozitorul înlocuind concepţia platoniciană, şi ea de filiaţie poetică, de **ordonare a mişcării**, cu **mişcarea ordonată**, accentul deplasându-se de pe ordonare pe mişcare, ca indice al vieţii.

Preocuparea artiştilor vremii pentru **căutarea plăcerilor rafinate**, a acelui **plaisir**, ce ţine de culoare, sunet sau sonoritatea limbajului poetic, în sine, **nu este doar un hedonism diletant**[7] (Howat), cum adesea s-a presupus, ci avea o bază ştiinţifică, ce poate fi regăsită în scrierile matematicianului Charles Henry, ale cărui teorii au stat la baza neo-impresionismului lui Seurat şi Signac, teorii ce au influenţat şi critica de artă a lui Jules Laforgue, binecunoscută lui Debussy.

Henry, figură familiară în mediul simboliştilor, a fost preocupat să demonstreze posibile relaţii numerice ce ar putea sta la baza senzaţiilor **armonice** sau **inarmonice** ale combinaţiilor de culori, sau ar putea fi relaţionate cu formele şi unghiurile **concordante** sau **discordante** dintr-un desen.

În scrierile sale apare un interes special pentru relaţiile numerice inerente melodiei, armoniei şi ritmului, ca şi referiri la Secţiunea de Aur şi la prezenţa spiralei în natură, spirală logaritmică a cărei existenţă în lucrările lui Debussy (ca şi în *Valul* lui Hokusai, ce nu întâmplător a fost reprodus la cererea lui Debussy pe coperta primei ediţii a tripticului *La Mer*) a fost demostrată de Roy Howat.

Interesul compozitorului francez pentru număr şi proporţie, cabală, numerologie, filosofie hermetică, implicând teorii magice ale Egiptului antic[8], era împărtăşit de întregul grup al simboliştilor, pictori sau literaţi, ocultismul fiind după Mallarmé "comentariul semnelor pure, cărora le dă ascultare literatura, proiecţia imediată a spiritului[9]" .

El este menţionat explicit de Debussy atunci când, susţinând muzica lui Rameau, reaminteşte de teoria pitagoreică a muzicii, conform căreia aceasta ar trebui redusă la o combinaţie de numere ("ea este aritmetica sunetului, la fel cum optica este geometria luminii"), dar şi în celebra frază "Muzica este o matematică misterioasă, în care elementele participă la infinit", apărută într-un articol scris în 1903 pentru revista "Musica", care capătă în acest context nu numai un sens metaforic.

https://biblioteca-digitala.ro

Stricta disciplină ce caracterizează creaţia de maturitate este compatibilă cu gustul pentru libertate, esenţial şi definitoriu pentru Debussy, concretizându-se în echilibrul stabilit între **formă** şi **senzaţie**.[10]

În cercul simbolist în care Debussy s-a dezvoltat în anii formativi, dualitatea dintre instinct/inspiraţie şi ştiinţă/tehnici conştientizate era gândită ca o ordine ascunsă, specifică tuturor artelor, ordine ce nu trebuia să transpară în evidente tehnici de suprafaţă, ce ar fi condus la formule rigide.

În biblia simboliştilor *The philosophy of composition* de E.A. Poe, a cărui influenţă asupra lui Debussy a fost mult comentată, regăsim legătura dintre libertatea expresiei şi stricteţea formală, ca şi catalogarea lanţului de decizii calculate la rece, ce acoperă toate aspectele unei compoziţii, care chiar dacă se manifestă printr-o "arhitectură spontană şi magică, nu implică lipsa unor puternice calcule şi subtile... care, ele însele, se fac dinadins misterioase" (Mallarmé).

Dacă simboliştii erau interesaţi de conotaţiile cabalistice ale numărului în sine, din punct de verdere practic, pentru folosirea numărului în structurarea şi echilibrarea formei, în ceea ce priveşte pictura, Jules Laforgue a sesizat cel mai bine în epocă, în celebrul său text, *L'Origine physiologique de l'Impressionnisme*, problematica perceptivistă, anti-intelectuală, a curentului, ce substituia desenului-contur vibraţiile colorate, instituind primatul senzaţiei, acea senzaţie pură, manifestată **in statu nascendi**, înainte de a fi pusă în legătură cu orice proces intelectual.

Impresionismul pictural voia să impună un mit al **ochiului inocent**, o mistică a senzaţiei vizuale, ce capătă o autonomie efectivă, suspendând intervenţia mecanismelor cognitive şi perceptive, fiind o încercare de pictare a senzaţiei, de accedere la **realitatea pointilistă.**

Această iluzie, ce a fost cultivată în mediul impresionist, este combătută astăzi de psihologia modernă, ce consideră că procesele cognitive constituie ingredientele fundamentale ale percepţiei însăşi, încercându-se abandonarea mitului perceptivist, racordat curentului anti-intelectualist, pe care s-a construit interpretarea acestei picturi.

Jacques Ninio[11], arătând că totuşi realitatea se compune din tuşe de culoare juxtapuse şi nu din linii, subliniază că prima acţiune a percepţiei este de a transforma realitatea pointilistă într-un desen, unde obiectele sunt delimitate prin contururile lor.

Pe aceeaşi capacitate a percepţiei de a ordona în linii şi forme o realitate pointilistă, fie ea vizuală sau sonoră, se bazează şi François Gervaise, când susţine că principiul liniei nu domină la Debussy numai conturul cu grijă cizelat al melodiei-arabesc, ci este şi raţiunea funciară ce prezidează înlănţuirea acordică, fiind în asentimentul compozitorului, ce sublinia că **muzica sa nu încearcă a fi altceva decât melodie**, înţelegând intuitiv, probabil, că urechea organizează în linii succesiunile de acorduri-culoare, percepând veritabile melodii de acorduri (vezi *La Cathédrale engloutie, Nuages* şi altele), toate înlănţuirile fiind subordonate

https://biblioteca-digitala.ro

curbelor liniilor, realizate cu precizie prin mersul linear, vocea superioară a blocurilor acordice devenind melodie.

Noţiunea de linie era preţuită şi de către simbolişti, pentru care aceasta semnifica, prin continuitatea ei, ideea de infinit; nu putem să nu facem legătura cu dorinţa lui Debussy de a ajunge la o "muzică construită pe un singur motiv continuu, pe care nimic nu-l întrerupe şi care nu revine niciodată la el însuşi. Atunci va exista o dezvoltare logică, firească, deductivă..."[12]

*

Sugestia preferată descrierii este un vector al câmpului stilistic la care facem referire, comun simbolismului, literar şi pictural, ca şi stilisticii debussyste, dar şi filosofiei bergsoniene, ce susţinea primatul sugestiei, considerată a fi mai puternică decât realitatea.

"A numi un obiect înseamnă a suprima trei sferturi din plăcerea unui poem... a-l sugera, iată visul" - susţinea Mallarmé, la ale cărui ***mardis***, Debussy, ce subscrie la estetica simbolistă, a fost unul dintre primii obişnuiţi.

Sugestia este realizată în planul limbajului muzical prin **ambiguitate**[13], ce apare ca rezultat al **uniformităţii** create de folosirea intervalelor echidistante, ce apar în gama prin tonuri, sau scările cromatice, în acordurile construite prin suprapuneri de intervale egale şi în identitatea seriilor de acorduri paralele, ce pot rezulta şi din suprapuneri de intervale inegale, însoţite sau nu, în plan ritmic, de uniformitatea ostinatourilor, ce ţin de normă în creaţia debussystă, ca şi de păstrarea unei plaje dinamice reduse.

Aceeaşi ambiguitate se realizează şi prin suprapuneri de tonal-modal,diatonic-cromatic, prin folosirea unor subseturi tonale sau modale (vezi folosirea în preludiul *Voiles* a hexatonicului anhemitonic, căruia i se suprapune o temă construită pe subsetul său pentatonic) ce dau naştere unor structuri melodice bi, tri, tetra sau pentatonice, ce evidenţiază aplecarea lui Debussy către **stilizat**.

Finalurile de motiv, sau cele ale unor structuri aparţinătoare nivelului de segmentare intermediar, ori chiar sfârşitul pieselor, lipsite adesea de **finalis**, sunt realizate prin acorduri de septimă, sau acordul de undecimă mărită, acordul rezonanţei naturale, generând o stare de suspans, de lucru spus pe jumătate, lăsând parcă ascultătorului libertatea de a continua, de a-şi folosi imaginaţia pentru a întregi ideea, după modelul stampelor japoneze.

O altă modalitate de a realiza ambiguitatea, de a sugera modalul păstrându-se în limitele tonalului, este evitarea sensibilei, a relaţiei VII-VIII (doar lidianul are sensibilă), sau folosirea subdominantei, care deţine o poziţie crucială, înlocuind adesea relaţia clară, determinată, puternică V-I, cu cea slabă, mai indecisă, cu aspect superficial modal, cadenţa plagală.

Debussy, ce realizează o revoluţie opusă celei beethoveniene, contrapune măreţiei şi dramatismului discreţia, ce sugerează sentimentul; formelor grandioase,

https://biblioteca-digitala.ro

monumentale, le răspund cele miniaturale, fugitive, vegetale; declamaţiei - şoapta, arhitecturalului - fluidul, culorii decise - nuanţa şi sugestia.

Dacă Beethoven impune decuparea dinamică **f-p**, Debussy opune sunetul abia perceptibil tăcerii, din care se naşte şi în care se dizolvă, la el vibraţia sunetelor în **ppp** şi **piu ppp, morendo, aussi pp que possible**, se topeşte în vibraţia aerului: laissez vibrer, întâlnim de multe ori în finalul *Preludiilor* (19 din cele 24 terminându-se în ***pp-ppp***); acestea sunt **nuanţele ce nu pot fi numite**, după cum scria compozitorul făcând referire la muzica de gamelan, în articolul "Du Gout" (1913).

Compozitorul realizează poate intuitiv, poate conştientizat, ceea ce în secolul XX va fi schimbarea de paradigmă tăcere/sunet, în care tăcerea şi sunetul capătă drepturi cel puţin egale.

Prin cercetări tenace, Debussy a îmbogăţit materia sonoră şi diapazonul calităţilor timbrale, a extins capacitatea noastră obişnuită de percepţie până la sesizarea nuanţelor ireale, neexprimate până la el în muzica occidentală.

Căutarea nuanţei subtile l-a condus la cultivarea unei sensibilităţi extreme a simţurilor, cerând şi din partea interpretului o deosebită acuitate auditivă şi fineţe tactilă, o precizie în realizarea detaliilor şi a diferenţierii planurilor sonore, ce poate fi ameninţată de constanta învăluire a sunetului, făcută în numele unui fals şi prost înţeles impresionism; muzica sa se naşte la frontiera dintre linişte şi sunet (o amintire, poate, a muzicii pentru gamelan?), se apropie discret, conturează un motiv ce eventual încorporează un sentiment, pentru a se topi apoi în aceeaşi linişte, care este mijlocul suprem de comunicare între fiinţele ce împart suficiente afinităţi; nu întâmplător *Preludiile* au fost compuse pentru a fi cântate **entre quatre-yeux.**

Importanţa tăcerii, ce capătă o dimensiune mistică, este o componentă şi a esteticii mallarméene: "...semnificativa tăcere pe care nu-i mai puţin frumos să o compui decât versurile", scrie poetul într-un articol dedicat lui Poe, tăcere resimţită şi în raportul căutat dintre pagina albă şi cuvântul scris.

Pentru poet, **fisurarea tăcerii** înseamnă spargerea unităţii primordiale, unitate reflectată în tăcerea care precede şi transcende orice creaţie posibilă, arată Charles Mauron în eseul *Mallarmé et le Tao*.

Uniformitatea dinamică, ce scapă unei de-dinamizări a muzicii, lipsa unei diversităţi dinamice fiind contracarată printr-o extrem de bogată paletă a modalităţilor de atac, conduce la **suspendarea timpului** muzical, o nouă concepţie influenţată de filosofia orientală, evidenţiată şi prin statismul pedalelor armonice şi al ostinatourilor, ce determină un **timp circular**, ce se închide în sine (similar celui specific muzicii de gamelan, aceasta fiind o altă influenţă importantă, poate chiar determinantă în stilul debussyst de maturitate), timp ce coexistă cu cel linear.

Statismul marchează şi poezia simbolistă, fiind rezultatul unei stări meditative, de comuniune cu Universul, în timp ce în literatură se renunţă la unitatea de timp, spaţiu şi acţiune, apare timpul fragmentat, timpul psihologic;

https://biblioteca-digitala.ro

Proust percepe timpul în continuă schimbare, pierdut şi regăsit prin memorie, iar Mallarmé încearcă anularea timpului, prin echivalenţa dintre trecut şi viitor: "**Eram** ora, care trebuie să mă facă pur" - scrie el în *Miezul nopţii.*

O nouă concepţie a timpului apare şi la Bergson, ce propune "une continuité mouvante... où tout change et demeure à la fois", dar şi la omul de ştiinţă Ernst Mach, ce suspectează ideea timpului şi spaţiului absolut, fiind adeptul relativismului, teoriile lui influenţându-l mai târziu pe Einstein.

O altă coordonată ce îi delimitează pe simbolişti, dar şi pe Debussy, de impresionişti, este deschiderea către **fantastic, legendar, mister** şi **lumi exotice**, ce apare ca un avatar al romantismului.

Dacă observăm cu atenţie temele *Preludiilor* pentru pian, putem vedea că ele aparţin în mare măsură romantismului, diferenţa fiind evident de tratare, Debussy venind cu un limbaj unic, modern, dar şi cu o percepţie nouă a naturii, percepţie prin care se detaşează atât de romantism, cât şi, în mare măsură, de impresionism, care îşi face din **reîntoarcerea la natură** linia directoare a esteticii sale.

*

Dacă la romantici natura este strâns legată de Eros, compozitorul romantic proiectând asupra naturii sufletul său contorsionat, melancolia sa bolnăvicioasă, drama sufletului său care îl împiedică în ultimă instanţă să ajungă la esenţa naturii, Debussy se ridică la o percepere spiritualizată a naturii; el ştie să-şi facă sufletul să tacă în faţa acesteia, să păşească cu smerenie în natură, care pentru el, ca şi pentru Mallarmé, este un templu dominat de marele zeu Pan.

În modul său de a percepe natura, Debussy este un animist: natura este sacralizată prin zeităţile ce se ascund în spatele ei; compozitorul se contopeşte cu natura până la identificare, se dizolvă, se pierde în ea, îşi face din ea o religie, iar sensul muzicii sale, scopul ei suprem era, pentru acest muzician numit adesea neo-panteist (Ansermet,Koechlin,Lockspeiser), acela de a ne ajuta **să ne identificăm total şi cât mai intim cu tot ceea ce există.**

Această percepţie orientală a naturii are consecinţe determinante la nivelul limbajului muzical, caracterizat prin **fluiditatea şi libertatea aparentă a formei**, prin **subtila transformare a sonorităţilor evanescente,** a acordurilor – culoare, al căror statism se opune jocului tensiune-relaxare, specific sistolei-diastolei dintr-un tip de artă antropocentristă, dar şi printr-o uriaşă simplificare, ce aduce cu sine **îmbogăţirea prin purificare** (Berger), simplificare ce este un demers paralel cu cel al lui Mallarmé, al cărui scop declarat era de a purifica poezia.

Natura percepută de Debussy este plină de fauni, sirene, elfi, zâne, şi să nu uităm că *L'Après-midi...* - lucrarea ce deschide porţile modernismului -, ca şi *Syrinx*, este un omagiu adus zeului Pan, ambele lucrări facând trimitere la estetica simbolistă. Ceea ce interesează nu este reprezentarea mai mult sau mai puţin exactă a ei, ci corespondenţele misterioase dintre NATURĂ şi IMAGINAŢIE:

https://biblioteca-digitala.ro

muzica materializează sonor acele intime şi inefabile rezonanţe ce se ţes între suflet şi natură. Realul, concretul, în tradiţia ocultistă, asumată de simbolişti, este locul unde se încarnează simbolurile; el este legătura dintre **simbol, Eu** şi **Spiritul Universal.**

Astfel, poezia simbolistă, ca şi muzica debussystă, caută în aparenţele mobile ale realităţii **altceva;** ea nu este lipsită de senzaţii, ci le conţine, dar le transpune imediat într-un sens spiritual ce le este mereu ataşat. Nici o armonie la Debussy nu este impresionistă sau simbolistă în sine, fără spiritul ce îi dă sens.

Preludiile pentru pian, o vastă simfonie pianistică a naturii, înlănţuite într-o logică ce aparţine imaginaţiei, relevă, ca centru al actului de creaţie, mai puţin o natură reală, exterioară, cât o altă lume, ce te atrage într-un univers de forme ireale, imaginare.

Titlurile, sugestii ce lasă ascultătorului libertatea unor multitudini de conotaţii posibile, oferindu-i dreptul la partea sa de vis, sunt gândite în tradiţie simbolistă: "Titlurile se justifică doar prin natura vagă, indeterminată, sugerând un dublu sens", susţinea Odillon Redon, pictor, arhitect şi talentat muzician, prieten al lui Debussy.

Încercând a stabili o **corespondenţă** între spiritul debussyst şi universul poetic generat, am adoptat abordarea filosofului francez Gaston Bachelard, ce propune o diferenţiere a tipurilor de imaginaţie materială prin **elementele** filosofiilor tradiţionale şi ale cosmogoniilor antice - **apă, aer, foc, pământ** -, ce împrumută propria lor regulă poeticii ce le adaptează.

Astfel, aşa cum Monet este un pictor al apei şi al luminii, între stilistica debussystă şi elementul **apă** există multiple echivalenţe.

Tendinţa spre dizolvare, datorată fluidităţii, dar şi omogenitatea ce dă coeziune şi coagulare, sunt trăsături specifice apei, formă substanţială a manifestării, origine a vieţii, dar şi a muzicii debussyste, ce scapă dizolvării şi informului prin omogenitate şi prin capacitatea conţinutului de a structura forma; poetica apei aduce cu sine o nouă sintaxă, o legătură continuă între imagini, o fluiditate ce integrează elemente disparate, dând coerenţă discontinuului.

Apa o regăsim în dubla sa ipostază de **apă stagnantă**, profundă, generatoare de moarte (*La Cathédrale engloutie*) şi **apă dinamică,** pură, limpede, generatoare de viaţă (*L'isle joyeuse, Jet d'eau*), atributele apei fiind pertinente atât pentru stilistica, cât şi pentru psihologia debussystă, relevând componenta yin, latura intuitivă, feminină a compozitorului.

Profunzimea apelor adânci, **apă pasivă**, ce poate fi asimilată psihismului de adâncime, este o trăsătură recurentă a limbajului debussyst, sugerată adesea şi prin pedale de cvinte goale ce apar în registrul grav (*Pelléas..., Pagodes, La Cathédrale engloutie*), dar şi prin ostinatouri circulare, asociate mişcării în loc a apei mării, mişcare fără sfârşit, ce cunoaşte o agitaţie permanentă, limitată de nişte contururi relativ fixe.

https://biblioteca-digitala.ro

O altă ipostază a apei este **apa cerească**, coborâtoare, ploaia, surprinsă în esenţa ei în *Jardin sous la pluie*, din suita *Estampes*, şi care ne duce cu gândul la reprezentarea ploii din stampele japoneze.

Imaginaţia creatoare a artistului preferă să păstreze varietatea universului, jucându-se cu elemente combinate: **aerul** este elementul următor preferat. El este elementul invizibil, simbol al vieţii nevăzute, al impalpabilului, este mediul sonorului, al diafanului, al mobilului, dar şi al luminii, parfumului şi zborului; fiind perceput sonor şi tactil ca vânt, el este suflul naturii, corespondentul suflului uman şi al celui muzical.

Debussy este un maestru în sesizarea corespondenţelor dintre aer, vânt şi sunetul imponderabil, diafan, la limita audibilului, atingând unul dintre cele mai profunde instincte ale vieţii, **instinctul imponderabilităţii**.

Şi aerul este perceput în dubla sa ipostază: vântul imperceptibil de primăvară, încărcat de miresme (preludiul *Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir*), dar şi vijelia distrugătoare (*Ce qu' a vu le Vent d' Ouest, Dialogue du vent et de la mer*), aceştia fiind cei doi poli, alături de apa stagnantă–apa dinamică, prin care Debussy a lărgit câmpul posibilităţilor dintre **static** şi **dinamic**, dintre **imobilism şi mişcare perpetuă**.

Materie nondimensională, **aerul** are ca epitet cel mai apropiat cuvântul **liber**, în timp ce **apa** îl are pe cel **fluid**: două atribute semnificative pentru stilistica debussystă.

Din nuntirea celor două elemente se naşte **ceaţa** (preludiul *Brouillard*), simbol al nedeterminării, formă materială de exprimare a misterului.

Putem conchide astfel că imaginaţia compozitorului cunoaşte două tendinţe, ce le asociem celor două elemente - **apa** şi **aerul: căderea, coborârea,profunzimea**, la un pol, şi **ascensiunea, imponderabilul, eliberarea**, la celălat pol, tendinţe ce compun **verticala imaginaţiei debussyste.**

Ceea ce au comun cele două elemente este **mişcarea**, cu cei doi poli **stagnare şi mişcare perpetuă**, ce devin la compozitorul francez generatorul dinamic al întregii forme, înlocuind acele formule arhitectonice îngheţate, ce defineau până la el forma, cu activitatea omniprezentă, formativă a mişcării, care se confundă cu forma.

Încercând realizarea corespondenţelor dintre aceste elemente şi sunet, Debussy încarcă opera sa cu valenţe estetice ce sugerează **imponderabilul, imaterialul, irealul, indefinitul, misteriosul** şi **visătorul**, atrăgându-ne într-o dublă călătorie imaginară, abisală şi ascensională, şi realizând ceea ce Wilhelm Berger numea **noul clasicism crepuscular romantic, de ţinută modernă.**

*

A cataloga creaţia debussystă ca fiind impresionistă sau simbolistă ni se pare a reduce, a restrânge pe nedrept, a nu recunoaşte valenţele acesteia, în complexitatea lor.

https://biblioteca-digitala.ro

Opoziţia celor două curente, ca şi echivalarea lor, o considerăm deopotrivă neproductivă, eroarea fiind generată de ceea ce Rudolf Steiner numea **înţelegerea greşită a materiei**, căci "oricărei realităţi materiale din Univers îi corespunde ceva spiritual şi orice realitate spirituală din Univers primeşte la un moment dat expresie în lumea materială."[14]

Impresionismul şi Simbolismul ne apar ca două faţete complementare ale aceleiaşi realităţi, primul surprinzând aparenţele materiale ale lumii, al doilea vizând esenţa ei spirituală; "les spirituels et les naturels se correspondent", susţinea Swedenborg, a cărui doctrină animistă o regăsim atât în doctrina romantică a fuzionării sufletului individual cu cel Universal, cât şi în creaţia lui Baudelaire şi a simboliştilor, în tema **corespondenţelor**.[15]

Această "coincidenţă parţială"[16] a subiectului cu obiectul, a sufletului cu materia, preluată din tradiţiile esoterice revigorate la aceea vreme, era binecunoscută artiştilor simbolişti, ce credeau în stabilirea de noi legături, sau restabilirea celor vechi, între artă, ştiinţă şi religie .

Continuitatea preocupările esoterice ale compozitorului francez a fost greu de reperat, dată fiind discreţia sa funciară, cea mai documentată abordare aparţinând lui Roy Howat, care menţionează descoperirea unui dosar secret în care Debussy apare până la sfârşitul vieţii ca Grand Master al înaltului secret Rosicrucian "Prieuré de Sion"[17], ca şi implicarea lui în activităţi esoterice, ce includeau egiptologia esoterică, după 1900.

Interesul rosicrucienilor în renaşterea artelor, văzute ca o imagine a Cosmosului, ca şi considerarea muzicii ca o ştiinţă esoterică (unii muzicologi percep limbajul muzical debussyst ca esoteric[18]), sunt frecvent menţionate de Frances Yates[19].

Aşadar, considerăm, fără a ne face iluzia de a putea schimba percepţii puternic înrădăcinate, că Debussy, surprinde în dubla lor ipostază realităţile, "ceea ce imbecilii numesc impresionism", a căror aparenţă materială se poate citi în **semnele iconice** ce apar adesea (forma de val fiind recurentă - vezi *Reflets dans l'eau, L'isle joyeuse, La Cathédrale engloutie, La Mer*), dar şi **esenţa spirituală**, prin preocuparea constantă pentru ceea ce se ascunde în spatele realităţii, pentru inefabil, inexprimabil, pentru viaţa ascunsă a naturii, făcând o sinteză între anumite elemente ale **esteticii impresioniste**, şi aici ne referim la **importanţa culorii** (care însă trebuie pusă în legătură şi cu influenţele muzicii orientale şi extrem-orientale (se ştie acum că Debussy îl frecventa pe muzicianul sufit Inayat Khan, iar importanţa mistică a sunetului în gândirea muzicală sufită, ca şi în muzica de gamelan, ar necesita o abordare separată) şi **estetica simbolistă,** a cărei preocupare pentru **o ştiinţă încifrată discret** apare şi în muzică, la fel ca şi în poezie; căci, după cum spunea Mallarmé, faţă de care, în ultimă instanţă, Debussy s-a simţit mai aproape decât de Monet, "orice este sacru şi doreşte a rămâne sacru se învăluie în mister".

https://biblioteca-digitala.ro

NOTE

[1] Austin, W. - *Music in the Twentieth Century: From Debussy through Stravinsky*, W.W.Norton, 1966, p.24
[2] Schaeffner, A. - *Debussy et ses rapports avec la peinture*, în *Debussy et l'évolution de la musique au XX siècle, Actes du colloque du Centenaire* 1962, Editions du C.N.R.S, 1965, p.162
[3] Schaeffner, A. - *Les gouts en peinture de Debussy*, *Variations sur la Musique*, Fayard, 1998, p.347
[4] Valéry, P. - citat în Mallarmé, *Divagaţii, Igitur, O lovitură de zaruri*, Atlas, 1997, p.335
[5] Michel Fleury, în *L'Impressionnisme et la musique*, Fayard, 1996; o carte ce ar fi trebuit să aducă clarificări unui stil controversat, după un secol de la apariţia acestuia, pune impresionismul şi simbolismul sub umbrela unei *"estetici a visului şi depărtărilor"*, forţând găsirea unor similitudini, prin identificarea reprezentărilor ceţoase, neclare, cu visul din poezia simbolistă.
[6] Idem, p.84
[7] Howat, R. - *Debussy in proportion, A musical analysis*, Cambridge University Press, 1983, p.164
[8] Idem, p.167
[9] Idem, p.168; scrisoare trimisă de Mallarmé în 1890 poetului şi esoteristului Victor-Emile Michelet, căruia îi mulţumea pentru studiul său *De l'ésotérisme dans l'art*.
[10] Într-o scrisoare către Georges Jean-Aubry, din 1908, Debussy îi reproşează lui Ricardo Vines, în legătură cu interpretarea celei de a doua serii *Images* pentru pian, că nu simte clar încă arhitectura, şi, în ciuda virtuozităţii, distorsionează expresia; *Cahiers Debussy*, 1, 1977, p.45
[11] Ninio,J. – *L'empreinte des sens. Perception, mémoire, langage*, Paris, 1996, p.117
[12] Fontaines, A. - *Mes souvenirs du Symbolisme*, Paris, 1928, p.104
[13] Meyer, L.B. - *Emotion and meaning in music*, University of Chicago Press, 1956
[14] Steiner, R. - *Poarta iniţierii, un misteriu rosicrucian*, Ed.Univers enciclopedic, Bucureşti, 2000, p.7
[15] *Larousse encyclopedia of Modern Art*, London, 1961, p.152
[16] Bergson, H. - *Matiere et Memoire*, Paris, 1896, p.67
[17] Howat, R. - *Debussy in proportion*, p.170
[18] Ibid, p.174
[19] Yates, A.F. - *Iluminismul Rozicrucian*, Editura Humanitas, 1998

https://biblioteca-digitala.ro

ISTORIOGRAFIE

Alain NAUDÉ

Souvenirs de Dinu Lipatti

J'ai travaillé avec Dinu Lipatti tout au long de 1950, la dernière année de sa vie. Déjà gravement malade, il ne donnait plus ses cours au Conservatoire de Genève. Nadia Boulanger lui avait demandé de me recevoir et de me donner des conseils de temps en temps, dans la mesure où ses forces le lui permettraient. C'est ainsi qu'il m'a fait travailler la majeure partie de l'année, me convoquant par téléphone chaque fois qu'il pouvait me voir. Ces leçons à intervals irréguliers, qu'il appelait des "visites", duraient toujours plusieures heures. Elles ont tranformé ma vie.

Les souvenirs s'effacent avec le temps, mais cinquante ans après sa mort il me semble que tous les moments que j'ai passés avec lui restent gravés dans ma mémoire comme si c'était hier – ses paroles, sa voix, ses gestes, sa position au piano, ses mains sensibles et belles sur le clavier (très grandes dépliées, plus petites repliées), son français précis et châtié, la bonté indicible de son regard.

Dinu Lipatti était sûrement un des plus grands pianistes de tous les temps et bien des musiciens trouvaient son talent de compositeur tout aussi remarquable. C'était à tous égards un des musiciens les plus accomplis de l'époque; sa carrière brève mais éblouissante nous a laissé les trésors impérissables de ses enregistrements et de ses compositions. Sa vie et sa carrière de musicien ont été exhaustivement documentées par Grigore Bărgăuanu et Dragoş Tănăsescu dans leur oeuvre définitive (*Dinu Lipatti*, Editions Payot, Lausanne, 1991) et par d'autres auteurs qui ont publié sur lui des articles éclairants dans divers pays. Mais, bien plus important que sa gloire de musicien, c'était un être angélique. Il appartenait à ce rare et haut niveau épanoui de l'humain qui s'approche du divin. De cela il est très difficile d'écrire.

C'était un professeur incomparable. Chaque leçon était en quelque sorte complète: il parlait en détail des morceaux, de la façon de travailler, des problèmes

https://biblioteca-digitala.ro

techniques et autres, et toujours de la musique. Il ne se lassait jamais de dire qu'avant d'être un exécutant (pianiste, chanteur ou chef d'orchestre), on doit être un musicien complet et avoir maîtrisé la grammaire, la structure et les usages du langage musical. Sans **connaître** la musique – naturellement, intimement et à fond – on ne peut pas **faire** de la musique, et cela ne sert à rien d'apprendre à jouer un instrument. De même qu'un homme qui manque d'éducation ne peut jamais se comporter d'une façon convenable en société, et restera toujours inculte, même s'il évite soigneusement les gros mots et les propos vulgaires, tandis qu'un homme éduqué aura toujours la liberté de dire et de faire tout ce qu'il voudra sans qu'on le prenne pour un fruste, de la même façon, un musicien qui manque d'éducation restera toujours limité (Igor Markevitch trouvait que le mot "infirme" n'était pas trop fort), tandis qu'un musicien éduqué aura toute liberté dans son travail.

Cette éducation fondamentale comporte: le solfège (toujours et avant tout le solfège), l'harmonie, le contrepoint, l'analyse harmonique, le déchiffrage, la réduction d'orchestre, l'improvisation, et avec cela tous les raffinements de goût et de style qui appartiennent à la culture. Nadia Boulanger enseignait toutes les facettes de cet apprentissage (y compris la composition) au Conservatoire de Paris. Son cours redoutable portait le titre innocent de "Classe d'Accompagnement"! La formation du musicien, disait-elle, se résume en fin de compte à ceci: le développement de l'oreille. "Il ne suffit pas d'écouter, il faut entendre. Il ne suffit pas d'entendre, il faut comprendre."

Lipatti disait que l'élément fondamental et indispensable dans la musique est le rythme, et qu'aucun autre élément n'y peut même exister sans celui-là. Il s'ensuit que les fautes d'éxecution les plus graves sont les fautes de rythme. Ce sont aussi, malheureusement, les plus fréquentes. Et la pire d'entre elles est l'habitude enracinée (inculquée aux élèves de génération en génération) d'accentuer les temps dits "forts" au détriment des temps dits "faibles". C'est exactement le contraire de ce qu'il faut! Il n'y a en réalité pas de hiérarchie de temps forts et faibles à l'intérieur de la mesure, mais un mouvement en avant à travers les temps et les mesures. Dans ce courant dynamique qui est la vie même de la musique, l'élan va du temps faible (la levée) au temps fort, et non pas, comme on le suppose, du temps fort au temps faible. Le temps fort n'est que le résultat et le rebondissement du temps faible précédent.

Un incident amusant qui illustre cet article de foi musicale est survenu pendant qu'il enregistrait pour La Voix de son Maître à la Radio de Genève en juillet 1950. Il jouait dans un studio au premier étage. Le studio était relié par un gros écheveau de cables à un magnifique camion, grand comme un autobus, qui était stationné en bas sous la fenêtre. C'est ici que Walter Legge et les ingénieurs du son l'enregistraient. C'était un de leurs premiers enregistrements sur bande magnétique pour les nouveaux disques à trente-trois tours, qui devait sortir quelque mois plus tard, et Walter Legge était à juste titre très fier de pouvoir enregistrer le plus grand pianiste du monde par la téchnologie la plus avancée. Il

https://biblioteca-digitala.ro

venait d'enregistrer Pablo Casals au Festival de Prades. Elisabeth Schwartzkopf, jeune, belle, charmante, était avec lui, et portait au doigt un gros brillant de fiançailles. Madeleine Lipatti était avec eux dans le petit espace d'écoute aménagé dans le camion. Attentive et recueillie, elle suivait, comme Legge, la partition des morceaux que jouait Lipatti. Legge offrait de temps en temps des commentaires sur ce qu'il entendait. J'étais assis sur les marches du camion d'où j'entendais l'enregistrement qu'on contrôlait à l'intérieur. Quand Lipatti a commencé la Valse en do-dièze mineur (Op. 64, No.2) de Chopin, il a marqué bien comme il faut la levée, sol-dièze, qui lance avec entrain le morceau. Legge l'a arrêté. "Dinu", dit-il, "vous avez joué cette levée trop fort par rapport au premier temps qui suit – même plus fort. Il faut mettre l'accent sur le premier temps." Silence. Puis, de Lipatti, en haut dans le studio: "Bon..." Il a recommencé. Cette fois, il a joué le sol-dièze (est-ce mon imagination?) peut-être un brin plus fort encore. Legge n'a rien dit. Lipatti a joué une valse enivrante de charme. Madeleine s'exclamait, Schwartzkopf s'extasiait, Legge souriait. Je me suis souvent demandé s'il a cédé, ou s'il s'est persuadé que le sol-dièze était quand même un rien plus discret la seconde fois.

Lipatti a enregistré la Sonate K. 310 de Mozart le samedi et le dimanche 8 et 9 juillet. Il a commencé avec le premier mouvement et l'a joué à la perfection du premier coup. Il a néanmoins demandé à le refaire. Legge s'y opposait parce qu'il pensait qu'il était impossible de faire mieux. Lipatti a insisté. A l'étonnement de tout le monde il l'a encore mieux joué. Incroyablement, il a alors demandé encore une reprise! Et ainsi de suite, par une longue série de reprises, chacune plus éblouissante que la précédente, il a terminé l'enregistrement de la sonate assez tand le dimanche après-midi, à un niveau de perfection qui dépassait tout ce qu'on aurait pu imaginer, et s'est déclaré satisfait. Après chaque prise il descendait dans le camion pour écouter ce qu'il avait fait, penché un peu en avant sur son siège, le regard intense et vif comme un phare. Personne n'osait parler. Les techniciens sentaient la tension intense de l'occasion et y mêlaient leur propre ferveur. Il régnait chez tous ceux qui assistaient à ces enregistrements une atmosphère euphorique, comme si chacun avait conscience de participer à un événement historique. Lipatti était concentré sur sa tâche comme si rien d'autre n'existait au monde.

*

Il m'avait dit qu'il préférait de loin enregistrer que de jouer en public, parce qu'il avait toujours en public un tel trac qu'il perdait "cent pour cent de ses moyens", alors que dans le studio d'enregistrement il se sentait à l'aise parce qu'il pouvait refaire un enregistrement aussi souvent qu'il voulait. "Il faut qu'un enregistrement soit impeccable. On peut par exemple se permettre de jouer quelque fausses notes en public (et tout le monde en fait), mais jamais dans un enregistrement." Je lui ai demandé s'il y avait un remède contre le trac. Non, dit-il, mais sachant qu'il perdait cent pour cent de ses moyens quand il jouait en public, il

https://biblioteca-digitala.ro

avait toujours soin d'en posséder deux cent pour cent! Ainsi, le trac n'avait plus d'importance.

Tous les enregistrements de Lipatti font preuve d'une maîtrise incomparable. Une discographie minutieuse les a documentés à fond. Mais il s'en détache quatre ou cinq en particulier, que l'on peut considérer individuellement pour se faire une idée de sa capacité étonnante d'exceller dans des styles très divers.

Il y a d'abord la Première Partita de Bach: il la joue avec une discipline austère et une fidélité au style baroque propres à satisfaire les puristes les plus intraitables; mais en même temps il l'infuse d'une sonorité chantée et d'un sentiment profondément émouvant qui ouvrent le coeur au ciel.

Dans la Sonate K. 310 de Mozart, il emploie toutes les ressources du piano moderne et de sa technique transcendente pour révéler derrière la virtuosité mozartienne l'atmosphère tragique et déchirante qu'on associe au Requiem et aux dernières symphonies.

Il joue *Alborada del gracioso* de Ravel mieux qu'aucun autre pianiste au monde, se moquant des difficultés techniques parmi les plus redoutables dans la littérature de l'instrument – des notes répétées rapides, des glissandos en doubles-notes qui changent de direction, d'intensité et de vitesse, et qui finissent en une bouffée de vent pianissimo. En même temps il saisit cet humour tantôt rauque et moqueur, tantôt précieux et acidulé propre au Ravel ibérique.

La plus ahurissante de toutes ces surprises est peut-être son enregistrement de la Troisième Sonate d'Enesco. C'est la musique de son pays, de son âme. Un pianiste non initié à cet idiome ne comprendrait rien à ce texte chargé d'insinuations et d'agréments fantasmagoriques. C'est vraiment un texte écrit en chiffres, ce qui donne une signification nouvelle au mot déchiffrage! Lipatti fait de cette sonate la merveille qui mettrait Enesco au premier rang des compositeurs de son temps même s'il n'avait rien écrit d'autre. Il n'y a simplement pas de mots pour décrire la prestidigitation envoûtante de ce disque.

Tard le soir, récemment, on m'a fait entendre une série d'enregistrements de *Gnomenreigen* de Liszt faits par des pianistes très célèbres d'avat-guerre. Tous étaient extraordinaires. Puis on en a passé un dernier qui les a tous éclipsés, d'une exécution qui évoquait, comme venu de l'au-delà, le spectre d'un ravissement surhumain. Le Dieu Pan? Eros? C'était un enregistrement de Lipatti dont j'ignorais jusque-là l'existence.

Je lui posais souvent des questions sur la technique et sur la sonorité, et je cherchais des principes qui assureraient l'une et l'autre. Il disait qu'il fallait d'abord ne jamais travailler la technique sur les oeuvres. La technique doit être au départ plus qu'adéquate pour chaque oeuvre qu'on commence à travailler. On n'a pas le droit de ternir les chef-d'oeuvres en répétant les fautes accumulées d'une technique défectueuse. Il faut cultiver sa technique en dehors des oeuvres – avec du Czerny ou du Hanon, par exemple. En ceci il était de l'avis opposé de Cortot – qu'il aimait pourtant, et admirait probablement plus qu'aucun autre pianiste. Cortot

https://biblioteca-digitala.ro

a publié des "éditions de travail" de presque tout le répertoire romantique, dans lesquelles il invente des exercices techniques sur toutes les difficultés du texte!

Il faut surtout jouer très naturellement et sans penser à la technique. "Si les chiens avaient des mains comme nous, ils joueraient sans doute mieux que nous, parce qu'ils ne pensent pas, et ne peuvent pas ne pas être naturels. La pensée est limitée. On ne crée pas avec la pensée. L'inspiration vient de plus haut et la pensée vient après, pour contrôler et pour justifier." C'était cette qualité directe, franche et surtout honnête, qu'il admirait dans le jeu de Backhaus et dont l'absence chez d'autres les condamnait à la médiocrité. D'autres pianistes qu'il admirait particulièrement était Fischer, Gieseking et Haskil.

Il me parlait aussi d'une directive très simple et d'application universelle à la base de la technique pour tous les touchers, toutes les sonorités et toutes les formules possibles au piano: il faut que les bouts des doigts soient "durs comme du fer", mais que les bras soient "mous comme du spaghetti" jusqu'à l'épaule. Il m'a dit un jour de me mettre debout, puis il a serré ma main dans la sienne et il l'a secouée avec le bras entier jusqu'à l'épaule (comme on secoue un tapis) en me disant de ne pas lâcher sa main. "Au lieu d'avoir des doigts de fer et des bras de spaghetti, de nombreux pianistes ont au contraire des doigts de spaghetti et des bras de fer", commenta-t-il en riant. En jouant ainsi il faut avoir la même sensation dans les bras que lorsqu'on est assis dans une baignoire remplie d'eau chaude et que les bras flottent sans pesanteur, suspendus sur la surface de l'eau. Mais si les doigts doivent être durs, cela ne signifie nullement qu'ils doivent être raides et insensibles! Bien au contraire, ils doivent "goûter les touches avec volupté, comme la langue goûterait une bonne glace". Pour cultiver cette sensibilité tactile aigüe il proposait un exercice: jouer un morceau sans faire sonner les touches, mais en les caressant en silence. Il faisait cela avec un plaisir visible, tout en continuant à me parler: "C'est ainsi que je travaille la sonorité. Il faut suivre la musique dans la tête tout en jouant en silence."

Il avait encore un autre moyen pour travailler la sonorité: improviser dans les styles des grands compositeurs. On pense généralement que la sonorité se cultive par le travail technique. Pour lui elle se cultivait par la musicalité. Pour me montrer il se mettait au piano et improvisait des pages ravissantes du plus pur Bach, Chopin, Schubert, Schumann, Debussy. C'était pour lui la chose la plus naturelle au monde. Ce langage de la musique lui était aussi naturel, aussi facile que de parler. Ceci me rappelle un incident que m'a raconté Nadia Boulanger. Elle écoutait un jour un récital de Bach par Marcel Dupré. Arrivé à un certain point, celui-ci oublie l'oeuvre qui devait suivre dans son programme. Sans hésitation, pour boucher le trou, il improvise un morceau de son cru dans le style de Bach, avec le caractère et la tonalité voulus. "Si je ne savais pas ces oeuvres par coeur", dit-elle, "je ne me serais pas aperçu de la substitution." (Qui faut-il admirer le plus dans cette histoire?)

Lipatti donnait beaucoup d'importance au développement de l'indépendance de timbre et de sonorité entre les doigts de la même main, pour

https://biblioteca-digitala.ro

bien faire ressortir les différentes voix jouées dans la polyphonie. Il a illustré ce parti dans le choral "Jésu, que ma joie demeure" de Bach, qu'il jouait dans la transcription de Myra Hess. Il faisait ressortir la mélodie du choral sonore et chantée, tout en maintenant les croches de l'accompagnement, piano, legato et coulant. Pour cela il jouait les notes du chant **un rien de seconde avant les notes qui l'accopagnaient**. On n'entendait aucun décalage d'attaque, seulement la parfaite indépendance des sonorités des voix. Je ne connais aucun autre pianiste qui résolve de cette façon le problème de jouer des plans de sonorité différents; tous font en général exactement le contraire: ils jouent la voix qui doit ressortir un petit instant **après** les autres voix. C'est cet usage, devenu chez Paderewski une habitude marquée, qui a fait dire à Saint-Saëns qu'il ne savait jamais quelle main accompagner quand il dirigeait un concerto avec lui.

Lipatti trouvait que Chopin était le plus grand de tous les pianistes, plus grand même que Liszt. Il disait que les oeuvres de ces deux compositeurs – la structure de leur écriture pour le piano – nous montrent clairement leurs façons respectives de jouer, c'est-à-dire leurs techniques et leurs positions des mains au clavier; et que le jeu de Chopin était plus innovateur que celui de Liszt. On voit qu'il jouait avec les mains légérement tournées vers l'extérieur – c'est-à-dire pointées vers les extremités du clavier, ce qui mettait les pouces plus près des touches noires et à la même distance du rebord du clavier que les autres doigts, facilitant ainsi, entre autre choses, le jeu d'octaves. L'étonnante Etude Op. 10, No. 2, où les doigts 3, 4 et 5 de la main droite se chevauchent pour exécuter des traits chromatiques vertigineux en moto perpetuo, se joue beaucoup plus facilement avec cette position de main. (Czerny avait déjà écrit dans son Opus 365 une étude assez similaire, qui n'a pas été suffisamment remarquée.) Lipatti trouvait que Liszt jouait avec les doigts plus parallèles aux touches, ce qui mettait le pouce plus loin des touches noires que chez Chopin. Pour remonter plus loin, nous savons, encore par sa musique, que Bach était le premier compositeur-virtuose qui ait fait jouer les pouces sur les touches noires de façon courante et en quasi égalité avec les autres doigts. C'était une très grande innovation dans la technique du clavier.

Quand je lui ai apporté l'Etude Op. 10, No. 2 de Chopin, Lipatti s'est d'abord dérobé en disant qu'il ne la jouait pas vraiment, parce qu'elle était trop difficile, mais que quelque fois, la nuit, quand il ne dormait pas, il entendait dans son esprit comment elle devait sonner. Il s'est alors mis au clavier et a joué d'un bout à l'autre comme un trait d'argent – souple, coulant, ininterrompu, parfaitement égal, legatissimo et sans pédale – sans jamais descendre sur les cadences ni lâcher la tension de l'élan sur les fins de phrases, maintenue du début à la fin comme une vocalise vertigineuse , dans un seul souffle. Il me disait souvent qu'il faut jouer Chopin comme on joue Bach: le même son, la même discipline, la même attention aux détails – en un mot, le même respect. L'édition qu'il préférait pour les oeuvres de Chopin était Peters, édité par Scholtz, mais il n'aimait pas la révision que Von Pozniak en avait fait, parce qu'il avait changé les excellents doigtés de

https://biblioteca-digitala.ro

Scholtz. Son édition préférée de Beethoven était celle de Casella, encore à cause des doigtés.

Sa fidélité envers le texte était scrupuleuse, mais sa fidélité envers la musique était plus grande encore. Ainsi, il n'hésitait pas à changer la distribution des mains, ou dans de rares instances même les notes, si le texte écrit lui paraissait maladroit. Dans le deuxième mouvement du troisième Concerto de Bartok, qu'il a créé en Suisse, il y a des passages injouables tel que Bartok les a écrits. Il m'a montré l'arrangement qu'il jouait et qui rendait ces passages à la fois plus faciles et plus clairs. Il est impossible, à mon avis (et au sien), de s'apercevoir de l'arrangement. Mieux encore, il a complètement récrit *Navarra* d'Albeniz dans sa "version personelle".

Selon Lipatti, il devait tout à son professeur Florica Musicescu: elle lui avait enseigné tout ce qu'il savait sur le piano. Cortot, lui, affirmait qu'il n'avait rien à lui apprendre et qu'il le considérait comme un collègue et non comme un élève. Mais c'est peut-être Nadia Boulanger qui l'a le plus influencé et formé, au point que souvent, pendant mes leçons avec lui, je croyais l'entendre. Elle n'était pas pianiste, mais il y avait dans son jeu (surtout son jeu de Bach) une certaine tournure rythmique – ou faut-il dire une démarche? – à la fois directe, simple et immensement noble, qu'on reconnaissait dès la première note. C'était impersonnel comme la façade de Notre Dame et en même temps aussi particulier: une démarche qui n'appartient à personne, mais qui était la marque même de Nadia Boulanger. Quand on jouait pour elle, elle avait une façon de vous faire anticiper la clôture de la cadence qui approchait: elle disait bien avant la fin de la phrase "c'est déjà fini!" Lipatti avait dans son jeu ce même pas, inexorable comme le destin. Il lui devait peut-être aussi son goût pour les arrangements de Bach; son style rappelait alors jusqu'aux moindres détails les réductions qu'elle faisait au piano quand nous chantions en classe les cantates.

*

On ne vit pas seulement de mots, mais la parole est une très grande force dans la destinée humaine – voire le poids des commandements. J'ai à l'esprit certains énoncés que Nadia Boulanger répétait souvent à ses élèves. En considérant la luminosité qui rayonnait en Lipatti – émanant à la fois de sa personne et de son jeu – j'ai souvent été frappé de constater combien il me rappelait les paroles de celle qu'il appelait sa "mère spirituelle":

"Il faut vivre chaque moment devant l'Absolu."

"Nous sommes au monde pour sauver la qualité."

"Etes-vous sûr de toujours faire de votre mieux, même plus que votre mieux?"

Ce n'est pas que Lipatti imitât le syle ou les manières de Nadia Boulanger; il n'y avait d'ailleurs pas chez elle d'idiosyncrasies a imiter. Il s'agit plutôt de la transmission d'une maîtrise hors classe et souveraine justement **dépouillée** de sensibleries personelles et subjectives. Nous touchons là au coeur même de ce

https://biblioteca-digitala.ro

qui distingue tous les grands musiciens des autres, à ce principe que Nadia Boulanger et Dinu Lipatti suivaient sans compromis et qui les liait indissolublement: l'effacement de l'interprète devant la musique. Cette règle est l'expression dans la musique du plus grand des principes spirituels: l'effacement du moi personnel et subjectif devant la vie.

Dans la musique comme dans la vie, il n'y a au fond que deux voies possibles: se servir ou servir, prendre ou donner, **le moi** ou **la vie**. Ce principe est l'enseignement fondamental de toutes les religions en tous les temps. L'interprète qui s'impose lui-même sur le text du compositeur pour "s'exprimer" et pour "créer sa version" de l'oeuvre n'est qu'un rôle de plus du **moi** qui interprète et s'impose sur la **vie**. Dans les deux cas il trahit l'intention originale du créateur et crée la déformation: dans la musique, la vulgarité et la carricature; dans la vie, tout le mal et toutes les misères qui ont marqué le monde depuis le début des temps. Au contraire, quand le **moi** s'efface de l'exécution musicale, il s'unit à la musique et la musique apparaît réellement; quand il s'efface de la **vie** vécue, il s'unit au **divin** et le ciel s'ouvre. Il est béni et il bénit. Ainsi la musique est le modèle de la vie et l'interprète est le modèle de l'individu qui choisit et crée finalement son propre destin. C'est en ce sens que Lipatti disait "la musique est une chose grave", et c'est pourquoi la responsabilité de la vie du musicien – car il s'agit vraiment d'engager là sa vie, ses aspirations, son énergie, son coeur – est si lourde que Nadia Boulanger disait qu'il ne faut se consacrer à la musique que s'il est impossible de faire autrement.

Pour Lipatti, il en allait bien ainsi. Il n'y avait pas de séparation entre sa musique et sa vie. En plus de tout que sa musique a apporté au monde, l'exemple de sa vie est un don unique et inéstimable. Tous les musiciens qui l'ont connu ont parlé de sa grandeur spirituelle et morale. La grâce qui rayonnait de sa personne rayonnait aussi dans son jeu. Pour lui, l'évolution spirituelle de l'individu était la chose la plus importante au monde – le but même de la vie. En parlant un jour de deux de ses élèves, il disait que l'un jouait mieux que l'autre, mais que l'autre était un être humain meilleur, et qu'il est infiniment plus important d'être bon spirituellement que bon musicien. Une autre de ses élèves m'a confié qu'elle avait ressenti de la jalousie, parce que, croyait-elle, il voyait ses autres élèves plus souvent qu'il ne la voyait. Elle lui écrivit une lettre où elle se plaignait de n'être pour lui qu'un bout de viellie féraille dans sa classe. Elle m'a montré sa réponse: il n'y avait pas de bout de vieille féraille parmi ses élèves et il lui conséillait de purifier son aura plutôt d'entretenir de pareilles pensées.

La façon dont il se comportait dans la vie, surtout dans les circonstances très difficiles de ses dernières années, révèllent le fond de son être. Je l'ai connu pendant le bref surci de sa maladie avant la mort qu'il savait certaine et proche. Il aurait été bien compréhensible qu'il abandonnât tout éspoir et sombrât dans l'inactivité. Mais il gardait une foi inébranlable et un visage lumineux en dépit des circonstaces. Il a continué alors à travailler exactement comme si de rien n'était, en supportant l'amenuisement de ses forces et les ravages de la maladie avec

https://biblioteca-digitala.ro

courage et une âme égale. Il n'a jamais perdu le sourire, jamais renoncé aux projets à longue échéance, jamais montré au monde le visage de la tragédie ou du désespoir. Il n'a pas parlé du pronostic de plus en plus inquiétant sur sa condition, ni des transfusions sanguines, ni des traitements médicaux qui l'épuisaient autant que la maladie. Au dessus de son bureau de travail, il avait affiché une carte sur laquelle il avait inscrit les mots de Guillaume d'Orange: "Point n'est besoin d'espérer pour entreprendre, ni de réussir pour persévérer." On songe aux vers du *Bhagavad Gita,* qui nous recommande de travailler sans attendre les fruits de notre travail, mais comme le font ceux qui travaillent pour les fruits de leur travail. C'est pendant les dernières années de sa vie, les plus difficiles, qu'il a produit la plus grande partie des trésors qu'il nous a laissés.

Du premier moment que je l'ai rencontré j'ai été touché au plus profond de mon coeur. Il a fait vibrer en moi un son fondamental dont j'ignorais jusque-là l'existence. Toute l'orientation de ma vie a changé à partir de ce jour. Mes aspirations et ma destination, ce **moi** qui choisit, qui décide et qui agit, restent liés à travers les décénies à ce moment-là. Depuis lors, il n'y a pas eu un jour que je n'ai pensé à lui. La dernière fois que je l'ai quitté, il est resté sur le perron de sa maison à Chêne-Bourg quand je m'éloignais par l'allée, jusqu'à la porte du jardin, jusqu'à la rue. Chaque fois que je me retournais, il me faisait un sourire et un signe de la main. Je ne savais pas que je ne le reverrais plus. Mais je le vois tous les jours. Il est toujours là, la main levée. Il sera là jusqu'à la fin de mes jours.

Dallas, le 19 mars 2000

https://biblioteca-digitala.ro

Opera Română din Cluj – 80 de ani

Veturia GHIBU

Memorii

Cunoscută în mod deosebit ca o interpretă măiastră a liedului în anii '20-'30 pentru care era numită "Regina liedului" sau "Privighetoarea Ardealului" -, Veturia Ghibu (1889-1959) s-a decis, spre sfârşitul vieţii, să-şi scrie memoriile, aflătoare – de la moartea sa – în arhiva familiei.

Fără îndoială, prin viaţa extraordinar de zbuciumată, dusă într-o perioadă de mari frământări culminând cu cele două războaie mondiale trăite – alături de soţul ei, Onisifor Ghibu - permanent în vâltoarea evenimentelor, aceste memorii prezintă un interes deosebit, atât prin marea bogăţie de informaţie, cât şi – poate mai ales – prin participarea activă a Veturiei Ghibu în perioada interbelică la viaţa muzicală internă şi internaţională.

Corespondenţa muzicală a Veturiei Ghibu este, de asemenea, o sursă excepţională de informaţie. Ca şi memoriile, corespondenţa se întinde pe mai multe decenii, aducând foarte multe noutăţi despre viaţa muzicală în general şi despre majoritatea marilor muzicieni ai timpului.

*Pentru iubitori de muzică va fi fără îndoială o adevărată bucurie să aibă acces – chiar şi numai parţial – la un asemenea izvor de informaţii, redate într-o formă literară atrăgătoare. Pot să anunţ că, cu toate dificultăţile financiare cunoscute, Editura Albatros a reuşit să scoată la începutul lunii aprilie 2000 volumul: Veturia Ghibu, Amintiri despre George Enescu * Corespondenţă "muzicală", 482 pag., Cuvânt înainte, Tabel cronologic, Îngrijire de ediţie, Note şi comentarii de Mihai O. Ghibu. Este un prim volum de amintiri ale Veturiei Ghibu (privind mai ales cariera sa muzicală şi relaţiile cu George Enescu), împreună cu peste 250 de scrisori din bogata corespondenţă cu George Enescu, Mihail Jora, Tiberiu Brediceanu, Alfred Alessandrescu, Marţian Negrea, Sabin Drăgoi, Constantin Nottara, Cella Delavrancea, Dinu Lipatti, Silvia Şerbescu, Ana Voileanu-Nicoară, Adam Teleki şi*

https://biblioteca-digitala.ro

alţii, cu care Veturia Ghibu a fost în relaţii de prietenie apropiată sau de colaborare pe tărâm muzical.

Un volum important ar cuprinde alte şase caiete manuscris: primele patru formează povestea vieţii, cu accente deosebite asupra influenţei muzicii – atât ca pianistă, cât şi ca mare cântăreaţă - sub diverse forme, din copilărie şi până spre sfârşitul vieţii, precum şi asupra perioadei cumplite a "marii pribegii" de peste patru ani din 1914-1918, perioadă zguduitoare prin amănunte, prin realismul şi lucrurile aproape de necrezut trăite; ultimele două, intitulate "Carmen miserabile", redau în amănunte lunile cumplite de singurătate şi zbucium din 1956-1958, când Onisifor Ghibu a fost în a doua sa detenţie politică, victimă a regimului comunist.

După aceste din urmă caiete, pline de durere, scrierea memoriilor, în ultimul an de viaţă al Veturiei Ghibu, a încetat. Dar în finalul caietului IV (încheiat în 1955) amintirile revin în urmă şi se referă cu multe detalii la naşterea vieţii muzicale româneşti a Clujului, în perioada imediat următoare încheierii primului război mondial. Aici sunt cuprinse şi câteva portrete foarte bogate ale unora dintre muzicienii care au fost între cei dintâi şi mai importanţi "luptători" pe scena Operei clujene, toţi buni prieteni ai Veturiei Ghibu: Constantin Pavel, Lia Pop, Dimitrie Popovici-Bayreuth, Traian Grozăvescu, Ana Rozsa-Vasiliu, Rudolf Schüller, Mimi Nestorescu, Nastia Dicescu. Sunt portrete excepţionale, legate atât de scena Operei, cât şi de salonul muzical al Veturiei Ghibu – care a fiinţat în toată perioada interbelică - şi de viaţa lor particulară, scrise cu mult nerv şi culoare, într-un stil curgător, atractiv.

Până când se va putea găsi o eventuală soluţie pentru publicarea integrală a memoriilor Veturiei Ghibu, revista "Muzica" s-a hotărât să prezinte ultima parte a memoriilor – aceea privitoare la începuturile Operei clujene, la care se va adăuga şi un scurt pasaj din sinteza "Pagini autobiografice" scrisă tot de Veturia Ghibu, referitor la perioada în care a fost factor activ la înfiinţarea Filarmonicii "Gheorghe Dima" din Cluj, în conducerea căreia a fost, mulţi ani, principalul organizator al acţiunilor muzicale, în calitatea sa de vicepreşedintă (preşedinte fiind prof. dr. Victor Papilian).

Ing. Mihai Ghibu
mai 2000

*

Eram aşa dornică de muzică şi aşa nu-mi convenea societatea în care nu se făcea muzică, încât mi se părea cu totul necompletă o întâlnire cu puţini sau cu mulţi, la mine în special, fără ca să ne ridicăm de pe pământ în sunetele dumnezeieşti ale lui Beethoven sau ale altor mari maeştri ai omenirii. Era pian, era vioară sau violoncel, sau era voce – toate îmi erau egal de plăcute.

Soarta îmi vine bine în ajutor. Tiberiu şi-a pus toată priceperea şi stăruinţa ca să organizeze Opera Română şi Teatrul Naţional. Aceste două instituţii i-au făcut multă grijă, dar în special Opera, care era mai complicată, dat fiind acel

https://biblioteca-digitala.ro

aparat colosal: cântăreţi de tot felul, corişti, corepetitori, dirijori, orchestră, directori de scenă, garderobă etc. etc.

Conservatorul s-a făcut cu mult mai repede şi mai uşor, cu concursul lui Gheorghe Dima, care a fost numit directorul instituţiei. Între primii profesori au fost numiţi Ana Voileanu (pian), Maria Dima (pian auxiliar), dna. Deac (pian), dl. Sibianu (pian), Ionel Crişan (canto), Lia Pop (canto), Teodorescu (violoncel), Cioncu (vioară) şi încă câţiva cari îmi scapă şi cari nici nu mi-au fost apropiaţi. După un an de la înfiinţare a venit Titi Fotino, întoarsă de la Paris, tot la catedra de pian.

Dintre cei amintiţi mai sunt active Ana Voileanu, Titi Fotino şi Cioncu; Lia Pop e pensionată, iar celalţi sunt plecaţi prin alte părţi.

Conservatorul a devenit Academie, multe catedre noi au fost create, profesori noi au fost aduşi - între cari Marţian Negrea la compoziţie -, alţi mulţi au fost pensionaţi, iar unii au plecat de tot de pe aceste tărâmuri, în locuri desigur mai bune; se menţin dintre cei dintâi profesori doar cei trei amintiţi.

La Operă, ca director provizoriu fusese delegat Constantin Pavel, care de câţiva ani era prim-tenorul Operei Maghiare din Cluj.

Tiberiu, care avea multă atenţie faţă de mine şi apreciere pentru muzicalitatea mea, mi l-a prezentat la cea mai apropiată ocazie.

Era un om de mărime potrivită, destul de urât, cu nas cam cârn, cu ochii negri şaşii, cap rotund şi o frizură frumoasă, ondulată (mai târziu am aflat că era complet chel şi că purta perucă). Vorbea cu accent din nordul Ardealului, pe care l-a păstrat timp îndelungat. De fapt, era de lângă Bistriţa, din Bistricioara (Bistriţa Bârgăului) – român bun, cum sunt toţi cei din regiunea aceea. Aflasem că-şi făcuse studiile la Viena, că avea un glas frumos, foarte bine şcolit şi că avea un talent rar de actor. În plus, încă, darul de a învăţa pe alţii mişcarea pe scenă şi de a face decorurile pentru operele care se puneau în scenă după studii foarte amănunţite. Era unul din artiştii cei mai talentaţi, cei mai pricepuţi, cei mai harnici şi cei mai fanatici.

Pentru el, a lucra o operă însemna o preocupare numai în cadrul acestei opere – text bine înţeles şi învăţat pe dinafară (nu bazat pe sufler), muzica perfect studiată - în frazare, nuanţe etc. Biblioteca Universităţii era căutată ca să găsească decorurile şi costumele, ca şi mişcările din epoca respectivă. Apoi urma grima, în care era tot specialist. El avea nevoie şi reuşea să se facă totdeauna frumos – cu ochi negri sau albaştri, cu un splendid nas acvilin, mai mic sau mai înalt – în fine, dacă scena cerea urâţenia, delăsarea, mizeria – o reuşea cu prisosinţă.

Săptămâni, chiar luni întregi lucra o operă, ca să reuşească s-o pună în scenă aşa cum dorea – cum trebuia.

Sarcina lui, la început, a fost cam grea, căci trebuia să cânte şi să facă pe directorul, cu toate atribuţiile, şi şi pe regizorul. Era însă fericit, căci le făcea pentru şi în România mare., Era încă foarte tânăr şi plin de energie.

De când l-am cunoscut mi-a impus acest Tini Pavel, care era serios, pretenţios, dar tot pe atât de simpatic, şi când avea de lucru, şi când era în societate – pentru societate.

https://biblioteca-digitala.ro

Şcoala lui de operă era bazată pe şcoala de lied, cum era în general a tuturor cântăreţilor mari din Apus. În lied avea un repertoriu colosal de mare şi era interesant, căci el niciodată nu cânta în casă arii de operă.

De când ne-am cunoscut, s-a legat între noi o prietenie să-i zicem muzicală. El ştia mult, dar şi eu ştiam şi atunci deja foarte mult, aşa că discutam în cunoscători egali; chiar de foarte multe ori el mă considera mult superioară lui, mai ales că aveam pianistica, pe care el n-o avea decât în mică măsură.

Desigur, a urmat vizita lui şi muzica. Îl acompaniam numai eu şi se încălzea, se pasiona şi cânta neobosit. De câte ori venea, aducea alte şi alte lieduri, multe necunoscute de mine, dar le citeam şi era foarte mulţumit. Afară de fraza muzicală, avea o dicţiune pot spune perfectissimă: nu scăpa ascultătorului nici o silabă, aceasta şi la operă, ceea ce în vremea aceea nu era ceva obişnuit, căci cântăreţii în general dădeau toată atenţia glasului : să iasă tonul – ce vorbe sunt, nu importa. Ori, Tini Pavel punea preţ pe cuvinte, iar eu eram exact de părerea lui. Cu încetul, şcoala lui s-a împrăştiat printre cântăreţi, iar acuma sunt puţini aceia care au dicţiune proastă; a nu avea deloc nu mai există.

La Operă pornise lucrul pentru o deschidere a stagiunii. S-ar fi dorit ca aceasta să se întâmple cât mai curând, dar era greu în epoca aceea să aduni artişti buni, care să facă cinste noii instituţii şi, în acelaşi timp, să dai un "examen" bun în faţa ungurilor.

Stagiunea avea să fie deschisă cu *Aida* lui Verdi, operă mare, fastuoasă, dar pretenţioasă. Ca dirijor prim fusese angajat un italian, în persoana maestrului Tango, care avea rutină multă; cutreierase multă lume până a ajunge la noi acest omuleţ mărunt, slab, ochios şi îngrozitor de nervos. Primii solişti au fost Aida – Dna. Roman (frumoasă, cu glas frumos, poate puţin cam ţipător, şi cu joc frumos), Radames – Tini Pavel, Amonasro – Teodorescu, un admirabil glas de bariton dramatic; om simpatic, voinic, temperament de scenă. Regretabil, n-a stat decât doi-trei ani în ţară; a fost dus în America, unde s-a prăpădit foarte repede. N-a ajuns să-şi valorifice minunatele sale daruri pe scena Operei din New York, unde fusese dus. Amneris era Lia Pop, mezzosoprană tânără, care era venită de la studii şi fusese angajată pentru glasul ei deosebit. Se legau de ea multe speranţe şi cu drept cuvânt, căci era frumoasă, foarte serioasă, harnică, impunătoare şi ambiţioasă. În glas avea un timbru excepţional, întindere mare şi dacă n-ar fi fost anumite lipsuri în legătură cu studiile de canto ar fi ajuns mai departe, dar mai ales ar fi putut cânta timp mai îndelungat. Glasul se cere controlat din când în când de alt maestru mai bun, trebuie odihnit, din nou lucrat şi pus la punct cu multă băgare de seamă. Iată ceva ce Lia Pop n-a făcut. S-a controlat doar singură, ceea ce e departe de a fi deajuns, aşa că, cu toată tinereţea ei, lipsa de respiraţie s-a accentuat, glasul a devenit tot mai inegal, greutatea de cântare mai vizibilă. Era o forţare în adâncime şi alta în acute. Timbrul era frumos totdeauna, dar erau trei voci. Cu viaţa sobră pe care a dus-o şi cumînţenia ei, cu îngrijirea pe care a avut-o din partea bunului ei soţ. Dnul. Cornel Popovici, fără nici o grijă materială, această

https://biblioteca-digitala.ro

înzestrată artistă ar mai cânta şi astăzi, dacă şi-ar fi dat seama că are nevoie de controlul altuia.

Eu am apreciat-o mult pentru multiplele ei calităţi. Când apărea, umplea scena. Purta costumele admirabil, se mişca graţios şi frumos unde trebuia, avea nuanţe multe în joc şi o dicţiune bună. Lia Pop îşi trăia în adevăr rolul. Era demnă, iubitoare, curtezană, pasionată, rea, tulburătoare, neînduplecată, îndurerată, biruitoare.

O Amneris, o Dalila, o Carmen sunt rolurile ei cele mai importante, care vor rămâne scrise cu litere mari în istoricul Operei Române din Cluj – sunt sigură.

Lia Pop, la aparenţă e o persoană distantă, dar de fapt o fiinţă caldă. Am cunoscut-o de la începutul carierei ei artistice, în casă la Olli Deleu, cu care era rudă. A fost eleva Dnei. Leria la Bucureşti şi în continuare la Paris, nu ştiu la cine. Lieduri nu cânta deloc. Am auzit-o în câteva melodii fraţuzeşti, cu acelaşi defect la respiraţie; în schimb, cânta muzică populară românească (şi ungurească) la inima omului şi ştia nenumărate. Le cânta cu sau fără acompaniament de pian. Când se încălzea îi tot veneau în minte unele şi altele de pe toate meleagurile Ardealului. Era româncă înfocată.

Marele şi unicul ei maestru de scenă a fost Tini Pavel. El a învăţat-o de la prima până la ultima mişcare în toate rolurile ei mari.

Să mă întorc la repetiţiile cu Maestrul Tango, dar să nu uit să amintesc că motorul cel important al Operei – orchestra – încă a trebuit adunată cumva. Cum? Ideile şi posibilităţile veneau grijuliului şi îngrijoratului Tiberiu, iar sprijinul îl avea necontenit şi de nepreţuit şi în orice moment de la secretarul general al resortului Instrucţie şi Culte, care era în persoana inimosului meu soţ, care făcea orice sacrificiu, scotea bani din pietre ca să ajute instituţiile de orice fel acuma devenite româneşti. În atâtea altele, ca şi în punctul orchestrei, O.(nisifor) a fost de ajutor. În marea ei majoritate, a fost adusă şi se compunea din instrumentişti cehi şi austrieci. Toţi erau specialişti, deja rutinaţi şi mergeai la sigur cu ei. Ei au sosit într-o bună zi în grup mare şi, până la găsirea de camere, au fost găzduiţi la Căminul "Casa învăţătorilor", în câteva camere, căci studenţii încă nu sosiseră. Între aceştia erau şi cei doi fraţi Thaler de la Viena. Unul din aceştia, violoncelistul, s-a căsătorit după cam doi ani cu verişoara mea Victoriţa Rădulescu – sora Silviei Bogza - şi au creat un menaj ideal. El era un instrumentist foarte bun, din care motiv a fost curând luat la Bucureşti, în orchestra Filarmonicii şi a Operei, unde a activat până la sfârşitul firului vieţii, care i s-a rupt în 1948...

Aşadar, era nădejdea că Clujul va avea o orchestră bună, ceea ce a şi fost în adevăr.

Când au început repetiţiile de ansamblu, Tiberiu, care mă consulta destul de mult, m-a poftit şi la diverse repetiţii. Eu eram încântată şi mă duceam cu el sus, în loja din mijloc, de unde puteam vedea perfect tot.

(...)

https://biblioteca-digitala.ro

Să mă întorc la începutul Operei din Cluj. Orchestra era, deşi nu mare, dar suficientă. Corul devenise şi a rămas până astăzi admirabil. Avea glasuri frumoase şi-şi făceau datoria cu multă plăcere. Popovici-Bayreuth se dusese personal în Basarabia să aleagă glasuri şi talente, aşa că ajunsese corul să fie compus din elemente din Basarabia – moldoveni şi ruşi, care nu ştiau decât limba lor, dar mulţumită tovarăşilor lor de muncă au reuşit în câţiva ani să înveţe perfect limba ţării ai căror cetăţeni erau, păstrând doar accentul şi pronunţia caracteristică românilor de dincolo de Prut.

Cu ocazia vizitelor sale în Basarabia a cunoscut Popovici-Bayreuth câteva talente remarcabile, pe care le-a adus la Cluj şi care au devenit elemente de bază ale Operei. Între aceştia notez în primul rând pe Ujeicu, care de 30 de ani e primul bas al acestei instituţii şi care şi astăzi stă în locul cel dintâi, neavând până acuma cu cine să fie înlocuit, şi aceasta nu din motivul de lipsă de glasuri frumoase, ci din cauza celorlalte daruri: statură, mişcare, temperament, nerv, grimă - toate întrunite în persoana sa. Cred ca l-am văzut în toate rolurile mari sau mici şi în fiecare era rolul – nu Ujeicu. Concurenţa cea mare şi unica era Gheorghe Folescu, care câteodată îl depăşea din cauza glasului său cald, catifelat. Totuşi, tocmai din acest motiv preferam un Mefisto (*Faust*) al lui Ujeicu, ca şi un Boris Godunov.

În acelaşi timp a venit la Cluj Nastia Dicescu (de la Chişinău), soprană lejeră, cu studii la Odesa şi la Milano. Repertoriu mare, glas frumos, muzicalitate, ca şi cultură muzicală deosebită. Era foarte instruită, vorbea cinci limbi la perfecţie şi se cultiva necontenit. O persoană deosebit de plăcută în societate, cu manierele cele mai alese. Poate din acest motiv nu putea să-şi joace rolurile pe scenă? Rămăsese destul de stângace şi oricât ar fi cântat de frumos era incompletă. Publicul, care aştepta mult, n-a putut fi câştigat de ea, din care motiv a trebuit să se retragă, întorcându-se destul de deprimată la Chişinău, unde însă şi-a pus toată energia şi priceperea în slujba ţării, creând un Conservator serios, cu profesori buni, care a dat mai târziu Clujului alte elemente bune, glasuri frumoase, bine şcolite.

Opera Română din Cluj

Între primii baritoni trebuie să pomenesc pe Colea Soculski, care a venit la Cluj fără să ştie un cuvânt românesc. A fost pus un an în cor, unde şi-a deprins urechea cu limba noastră, şi unde a început să-şi formeze dicţiunea. Glasul său nobil, muzicalitatea deosebită, talentul scenic, hărnicia şi ambiţia aveau să facă din

https://biblioteca-digitala.ro

Soculski pe primul bariton cu posibilităţi pentru muzica italiană şi pentru cea wagneriană. Un caracter deosebit de frumos pentru artişti, s-a menţinut ca un camarad unic al colegilor săi până după pensionare. Atunci, urmând pilda maestrului său, Alexandrov, a dat lecţii şi a fost un profesor apreciat şi căutat de români ca şi de maghiari şi a lucrat cu pasiune până la moartea care l-a luat acum câteva luni, lăsând amintiri frumoase între toţi prietenii, cunoscuţii, colegii şi elevii săi.

Tot din Basarabia a venit şi tenorul Nagacevski (tenor liric). Fusese la Opera din Odesa. A stat doar câţiva ani la noi, căci, deşi avea toate calităţile unui tenor liric – plus hărnicie, joc de scenă - avea ceva în glas ce nu-l putea face simpatic şi, ca şi Nastia Dicescu, aproape pot spune că respingea publicul mare. Între timp apăruse o viitoare "stea", concurenţă imposibil de luptat cu ea, aşa că, într-o vară, plecat în vacanţă la ai săi, Nogacevski nu s-a mai întors. Nu am mai auzit nimic despre el. Poate s-a întors din nou la vreuna din scenele din Rusia, unde cântase cu câţiva ani în urmă? Şi unde a putut face cariera visată?...

Spun că a apărut o "stea" la Cluj. Conservatorul lucra serios; avea şi cine, şi cu cine. Nu vorbesc de instrumentişti, ci de cântăreţi (viitori). Se înscriau elevi din toate provinciile româneşti. Se dădea concurs, ca de obicei. Între candidaţi erau câţiva de care îmi aduc aminte, căci glasurile lor mi s-au întipărit în ureche. Ca prim tenor, care a devenit steaua Operei din Cluj şi mai târziu a Bucureştiului, a Vienei şi a Berlinului, şi sigur că ar fi devenit un cântăreţ internaţional dacă soarta nu i-ar fi hărăzit moartea aceea crudă, neaşteptată, care ni l-a smuls, lipsindu-ne neamul de această mândrie şi mare speranţă. Era Traian Grozăvescu.

Pe lângă el Franz Balogh (bas), Costandin (bas) şi alţii, care momentan îmi scapă.

Toţi au fost desigur primiţi la Conservator, dar îndată primiţi în corul Operei, ca să se familiarizeze cu scena. Anul următor însă, atât Grozăvescu cât şi Balogh au fost scoşi din cor, dându-li-se deja roluri de solişti.

Lumea aştepta cu nerăbdare păşirea lui Grozăvescu, căci nu i-a trebuit mult să ajungă cunoscut şi iată-l în *Madama Butterfly* (Pinkerton). Succesul a fost colosal - ştiam că o să ajungă departe, dar în acelaşi timp eram trişti că ne va fi luat de Bucureşti şi probabil că nici acolo nu va sta prea mult, căci îl aşteaptă carieră mare, după cum s-a văzut nu mult mai târziu.

Bănăţeanul de o muzicalitate uimitoare trebuia să-şi cultive glasul, altfel era în pericol să-l strice. Învăţa roluri peste roluri repede şi bine, şi-i zăcea scena parc-ar fi crescut pe ea. Aşa au mers *Boema, Tosca, Aida, Paiaţe, Cavaleria* etc.

Desigur, în casa noastră muzicienilor mai vechi li s-au adăogat şi aceşti tineri cântăreţi, cari cântau şi lieduri. Traian Grozăvescu zicea splendid doine şi nu se lăsa mult rugat, dar glasul lui devenise prea mare pentru odăile noastre; glasul lui era excepţional: curgeau tonurile valuri, valuri nestăpânite şi nestăpânibile.

Cred, scumpii mei copii, că vă aduceţi aminte de acest fenomen, pe care mai târziu l-aţi auzit şi pe plăci de patefon. Se simţea bine la Cluj, mereu alintat şi mult aplaudat, totuşi gândul celor binevoitori era să-l vadă plecat la Viena, la studii. O mică supărare cu direcţia Operei l-a hotărât pe loc să părăsească Opera şi să

https://biblioteca-digitala.ro

plece la Viena. Cu ce? Cum? Nu s-a mai întrebat. Am aflat doar într-o bună zi că plecase şi ne-a părut bine (până la un loc). După aproape un an a venit să-şi vadă părinţii, prietenii şi ţara. A dat şi o serie de concerte. La Cluj a avut loc concertul la Teatrul Maghiar, într-o înainte de masă. Lume colosal de multă. Program frumos: multe arii, dar şi lieduri, între care şi *Cäcilie* de Richard Stauss, parcă anume scris pentru glasul acela strălucitor. Era acelaşi Grozăvescu, doar coardele răspundeau altfel la cele ce voia el să spună. Se vedea că lucrase.

Între arii era şi renumita tristă a Paiaţei lui Leoncavallo, care a emoţionat până la adevărat plâns, nu numai lacrimi.

În sală nu conteneau aplauzele, strigătele. A cântat şi suplimente. Apoi felicitări, flori, entuziasm, bucurie pentru succesul lui. Aşa l-am văzut ultima dată. A plecat la Viena, unde fusese angajat la Volksoper, apoi la Opera mare, apoi la Berlin ca oaspete. Acest drum a trebuit să-i fie fatal căci gelozia soţiei lui era fără margini.

Eram chiar la Viena pentru nişte studii şi un angajament de a cânta plăci de patefon (muzică românească) când se judeca procesul soţiei lui Grozăvescu. În autobuz, în ziua aceea, am observat că toată lumea avea ziarul în mână şi, indiferent de rangul social, discuta sentinţa procesului şi n-avea decât cuvinte de ocară pentru soţia criminală, care ucisese în furie pe artistul care devenise favoritul general al vienezilor. Eu nu m-am amestecat în vorbă, dar mă gândeam cu durere la ceea ce pierduserăm noi, românii...

La cercul nostru muzical, în Cluj, se adăogau în fiecare an noi membri ai Operei sau ai Conservatorului. Între aceştia – Jean Bobescu, dirijor la Operă şi profesor de vioară la Conservator, De Angelis, violoncelist bun, iar între cântăreţi – Ana Rozsa, mult mai târziu soţia profesorului universitar la Anatomia patologică, Dr. Titu Vasiliu.

Ana Rozsa era foarte tânără (cam 20 de ani); venise din America de un an, unde stătuse împreună cu mama şi fraţii ei vreo câţiva ani şi unde şi primise educaţia şi făcuse primele ei studii muzicale, remarcat fiind încă din copilărie admirabilul ei glas şi pasiunea de a învăţa şi de a se face artistă. Întoarsă în ţară după primul război mondial, nu avea stare să rămână în Buziaş, satul bănăţean unde se născuse. A avut norocul să găsească pe o maestră de la Conservatorul din Craiova, care a dus-o acolo s-o înveţe, fără obligaţii materiale, pe care mama ei văduvă n-ar fi putut să le îndeplinească. Acolo a găsit-o Popovici-Bayreuth studiind ca mezzosoprană şi a adus-o la Cluj. Atunci am cunoscut-o. Brunetă "cu ochii de foc", cu o gură destul de mare, strălucitoare şi mereu râzătoare şi gata să spună prostii. Destul de înaltă, sveltă, nu avea nevoie de diverse centuri ca să formeze siluetă bună de scenă. O vioiciune şi un temperament aproape unic, ceea ce o făcea în general foarte simpatică, dar şi băgau în frică pe unii, care nu acceptau părerea ei.

Încrezătoare în darul pe care i-l dăduse Dumnezeu, ca şi în simpatia de care se bucura din partea tuturor celor cari o cunoşteau, bazată şi pe o învăţătură

https://biblioteca-digitala.ro

chiar dacă nu era prea serioasă, ştia că va ajunge într-o zi într-o carieră mare. Pornind însă ca mezzosoprană, nu o pornise pe drumul cel adevărat. La Cluj păşise în rolul ţigăncii din *Rigoletto*. Era un timbru frumos, dar nu era ce trebuia. Tini Pavel îi atrage atenţia într-o lecţie: glasul ei avea o extindere neştiută şi nebănuită de ea.

Într-o bună zi mă pofteşte Tini Pavel să aud ceva – secret era. M-am dus şi ce mirare mi-a fost: Ana Rozsa mi-a cântat "Aria clopoţeilor" din *Lakmé* cu o uşurinţă uimitoare. Nici nu ştiusem că ea fusese pusă la pauză, că lucrează serios cu Tini Pavel, care făcuse schimbare în glasul ei.

Acuma păşea puţin la Cluj. Se pregătea de plecare la studii, la Milano. A studiat, dar a şi cântat. Îi surâdea viaţa, era pe drumul unei cariere strălucite. Scala, unde avea să cânte în sezonul următor şi – trecerea Oceanului spre Metropolitan Opera. Dacă n-aş fi văzut scrisorile, poate n-aş fi crezut, dar am văzut şi m-am mirat că, cu acele hârtii şi speranţe mari, totuşi a părăsit totul şi s-a întors în ţară. Un sentimentalism exagerat, o legătură aşa de strânsă de acest pământ, de un om, sau teama de valurile mari în care ar fi trebuit să se zbată adesea, fără să aibă lângă ea un bun şi sincer ocrotitor, mai ales după experienţa făcută la Milano cu o boală foarte grea, din care a scăpat doar graţie tinereţii şi naturii ei sănătoase.

Orice ar fi fost, ne trezim într-o bună zi cu ea la Cluj. Angajamentul o aştepta, dar şi munca. De atunci cred că sunt cam 30 de ani. Ea lucrează mereu, fără să se prăpădească prea tare cu firea. Urechea o ajuta să înveţe repede; suflerul, fără de care nu putea fi, îi ajuta la text; dirijorul cu bagheta trebuia să fie vigilent de multe ori, dar Ana Rozsa umplea scena, desfăta cu timbrul minunat al glasului ei, cu jocul ei graţios şi – fără teamă, cum era – îşi permitea să dea intrări celor mai puţin ştiutori sau chiar text să le sufle. Cu şcoala adusă din italia ar fi putut fi o profesoară bună pentru multe colege ale ei, dar n-a vrut şi n-o interesa "secţia pedagogică". Era poate şi prea comodă. Având bine asigurată existenţa, n-a vrut să-şi mai îngreuneze viaţa, mai ales că-i trebuia vreme şi pentru viaţa socială, prietenii, primiri, ieşiri etc. cu care ocazii dădea drumul limbii şi temperamentului ei exuberant, care e astăzi ca atunci. Totuşi, de multe ori în cei zece ani din urmă, se simţea obosită de scenă şi de învăţătură, şi voia să se pensioneze. Totdeauna am sfătuit-o să nu facă acest pas. Desigur, glasul nu mai răspunde aşa uşor, dar cu şcoala ei minunată nu se văd şi nu se simt trucurile pe care le întrebuinţează ca să nu piardă fraza nimic din frumuseţea ei. I-a rămas o amintire care nu se poate şterge niciodată: plăcile de patefon cu întreaga operă *Traviata* făcute la Milano şi alte duete cu marele tenor al timpului – Aureliano Pertile. Când nimeresc câteodată la radio plăcile ei, le ascult cu multă plăcere şi cu emoţie, iar Ana când le aude e înduioşată şi ochii i se umplu de lacrimi.

Astăzi, după o carieră de cam 33 de ani, e membră activă încă a Operei din Cluj. E artistă emerită şi se bucură de trecere destul de mare. Dă lecţii gratuit şi încurajează elemente tinere. Acestea vor s-o copieze, dar e greu de copiat, dacă

https://biblioteca-digitala.ro

nu eşti născut barimi cu jumătate sau măcar cu un sfert din darurile cu care s-a născut Ana Rozsa. Se menţine pe vârful piramidei, deşi vârsta a mai şters din multele posibilităţi de odonioară; toate rolurile ei însă sunt intrate în sânge: ea le cântă, le joacă şi mai ales le trăieşte.

Dar, în casa noastră începusem să facem nu numai muzică vocală, ci şi instrumentală - muzică de cameră. Violonistul Jenică Bobescu, violoncelistul De Angelis sau Theodorescu (plecat mai târziu la Conservatorul din Iaşi) şi pianista în persoana mea. Era antrenant şi interesant – pasionant. După puţini ani s-a format un comitet care aranja în fiecare iarnă o serie de concerte de muzică de cameră în Sala Prefecturii sau în Sala festivă a Conservatorului. Cred că iniţiativa, ca şi conducerea, o avea Dna. Nuţi Gherman (soţia lui Laurean). Îşi dădeau concursul pe rând profesorii de la Conservator. Din păcate, publicul nefiind prea familiarizat cu această muzică rafinată, concertele nu erau prea căutate. Ascultătorii, adevăraţi pricepători, erau cam puţini. Societatea a lucrat cu deficit şi n-a mai putut să se menţină, aşa că a renunţat la această manifestare şi şi-a încheiat activitatea.

A venit însă o altă iniţiativă, care avea să pună bazele unei Societăţi filarmonice şi care a avut să însemne timp de trei-patru ani o plăcere pentru publicul din Cluj. Orchestra Operei era bună, dirijori erau şi se putea începe în cadre modeste o serie de concerte. Se făceau câteva (trei-patru) în fiecare stagiune. Concertele erau căutate şi totuşi lumea nu era caldă, nu era entuziasmată, aşa cum ai fi dorit s-o vezi, mai ales după munca pe care o depuneau dirijorul şîi orchestra. Cheltuielile erau destul de mari, imposibil de acoperit din încasările aşa de mici, aşa că în condiţiile date comitetul s-a demoralizat şi a renunţat şi la aceste concerte. Conducerea o aveau Dl. şi Dna. prof. univ. N. Ghiulea, ca şi pianistul Sibianu, profesor la Conservator, mai târziu mutat la Iaşi.

Lipsea în acel Cluj muzical o Filarmonică. Concerte simfonice se dădeau foarte rar, doar când ne mai făcea cinstea Maestrul Enescu să vină pentru concerte personale, atunci se mobiliza orchestra Operei, completată cu diletanţii buni din oraş, şi atunci dirija Maestrul sau cânta Maestrul la vioară, acompaniat de orchestră. Desigur, îl aveam atunci în oraş pentru două-trei seri şi era o încântare, un delir, iar sala gemea de lume. O vreme întreagă atunci se făceau comentarii pe marginea acestor concerte şi sufletele ne erau pline de frumuseţile pe care numai Maestrul Enescu putea să le scoată din orice orchestră.

În felul acesta am lăsat să treacă ani întregi până când a venit o altă iniţiativă, care a dat viaţă Filarmoncii "Gheorghe Dima", pe care a desfiinţat-o anul 1940 prin dispersarea noastră. Despre aceasta însă voi vorbi mai târziu...

Curând după angajarea lui Jean Bobescu ca dirijor la Opera din Cluj, a fost chemat şi Rudolf Schüller, german din Lübeck, muzician de rasă, care a adus cu sine o ştiinţă şi o rutină, ca şi o seriozitate în toată activitatea sa. Nu vorbea deloc româneşte, dar ca omul muzical, urechea i s-a deprins repede şi în scurt timp a început s-o rupă, mai ales cuvinte întrebuinţate la specialitatea sa. Era tipul

https://biblioteca-digitala.ro

neamţului: blond, subţire, ochi albaştri, o mână mare, de pianist bun cum era, sensibil şi nervos.

Ambiţios, foarte activ, lucra fără să se gândească vreodată la oboseală, la mâncare... Preocuparea principală era instituţia: orchestra, soliştii şi întreg personalul ei. Se înţelegea foarte bine cu directorul Popovici-Bayreuth, care umblase, cântase şi cunoscuse multă lume. Cunoştea perfect tehnica glasului, ştia cum şi în ce rol să fie întrebuinţat fiecare din angajaţii instituţiei. Elemente erau puţine în epoca aceea, aşa că nemulţumirile, invidiile, geloziile nu existau încă, ceea ce nu înseamnă că după câţiva ani atât directorul cât şi primul dirijor – în special – n-au avut de luptat cu intrigăria care începuse să se încuibe între artişti şi să umbrească într-o măsură - deşi mică - atmosfera atât de frumoasă de pe această scenă.

Rudolf Schüller a adus ştiinţa operelor lui Wagner şi a stăruit pentru învăţarea şi scoaterea ca primă operă *Tannhäuser*. Pentru aceasta s-au adus elemente noi, elevi de-ai lui Popovici-Bayreuth, în persoana lui Mimi Nestorescu, a lui Nicu Apostolescu (bariton) şi a lui Gavrilescu (bas). Tannhäuser era tenorul Tini Pavel; tot el a făcut şi decorul, şi direcţia de scenă.

Câteva cuvinte despre Mimi Nestorescu, care la venirea ei la Opera din Cluj era tânără absolventă a Conservatorului din Bucureşti. Avea abia 21 de ani când şi-a început cariera. Era înaltă, foarte subţire, frumuşică, puţin vorbăreaţă, destul de timidă. Un glas cald, timbru deosebit de frumos, foarte muzicală şi harnică. O interesa orice fel de muzică şi era prezentă la orice manifestaţie muzicală. Învăţa repede şi sărea, la nevoie, în orice rol care i s-ar fi încredinţat. Deşi aşa de tânără încă, i s-a dat rolul Elisabetei din *Tannhäuser,* pe care l-a şi deţinut până la sfârşitul carierei. I se potrivea bine la glas şi-l cânta frumos. Jocul de scenă însă i-a lipsit ani de-a rândul, ca şi expresivitatea. Era interiorizată, totul era înţeles şi simţit, dar nu avea darul de a transmite, de a ajunge la public.

Pot spune, fără să supăr pe cineva, că era cea mai instruită şi cea mai inteligentă dintre artistele de la Operă şi a rămas cam singura, până la venirea Dnei. Acca de Barbu (acuma director la Opera din Timişoara), care în unele o întrecea – incomparabil în jocul de scenă, dicţiune şi expresivitate. Totuşi, Mimi Nestorescu, cu multele ei calităţi, a fost la Cluj prima Margaretă (*Faust*), prima Mimi (*Boema*) etc. etc., dar mai ales prima Elisabeta (*Tannhäuser*), Elza (*Lohengrin*), Senta (*Vasul Fantomă*), Brunhilda (*Walkiria*), şi Isolda (*Tristan şi Isolda*).

Glasul i se deschidea tot mai tare, era metalic, totuşi cu un pianissimo mişcător, fără însă să-l poată menţine pe o frază întreagă. Dicţiunea i se formase cu timpul, dar nu ieşea clară, ci rămânea de multe ori în gât, cum rămâneau şi multe sunete, acutele mai ales, căci la timbrul ei minunat ar fi trebuit să fie strălucitoare. Nu ştiu dacă-şi dădea seama de acest defect, despre care n-am vorbit niciodată. Cred însă că începând prea de tânără şi forţând ca să scoată glas

https://biblioteca-digitala.ro

mai mare, mai ales în momente dramatice, s-a obosit prea curând. Ar fi avut nevoie de o odihnă absolută un an sau doi, după care începând din nou uşor şi încet şi-ar fi corectat acest defect şi ar fi putut cânta şi acuma încă. Neurmând astfel, deja de opt ani e retrasă de la scenă, pensionară, şi nu mai cântă deloc. Păcat, că a fost lipsită Opera de un element aşa de bun şi serios.

Nu-i plăcea să cânte în casă. Lieduri nu cânta, doar ceva melodii italieneşti; foarte puţin româneşte, de fapt nici nu-i zăceau deloc. În societate era drăgălaşă, veselă, povestea chiar şi glume bune cu mult haz. Gospodină bună - ca şi Lia Pop -, a rămas ca şi această o "casnică" harnică şi foarte devotată soţului ei şi-şi îngrijeşte plămânii, mai ales astma de care se pare că suferă de un timp încoace.

*

Dar, să mă opresc, scumpii mei copii, de la a mai face atâtea portrete de-ale prietenilor mei muzicieni din urmă cu atâtea decenii. Trebuie să ajung la împlinirea dorinţei voastre - şi anume, la cariera mea.

Dintre artiştii pe cari i-am amintit în aceste ultime pagini, Nastia Dicescu, Tini Pavel, Rudolf Schüller şi D. Popovici-Bayreuth au jucat un rol important în viaţa mea şi se va vedea, în rândurile cari urmează, pentre ce.

Nastia Dicescu îmi spune într-o zi: "Ce timbru frumos de glas ai când povesteşti, sunt sigură că ai putea cânta. De ce nu vrei să înveţi să-ţi cultivi glasul?" Eu, care mai învăţasem cândva, în Germania, am răspuns: "Hai să încerc" - şi am început cu ea, care mi-a spus hotărât că am un material frumos şi sănătos. Învăţam mai departe şi-mi făcea plăcere.

Nastia pleacă din Cluj, iar eu mă duc la Tini Pavel, care era un bun maestru de glasuri, şi lucrez serios cu el. Un an întreg n-am lucrat decât vocalize, pe mediu. Aveam oră aproape în fiecare zi şi în plus lucram şi singură, acasă; direct mă pasiona, dar aşteptam cu mare nerăbdare ziua când Tini îmi va da un lied – atunci când va crede el că se poate.

*

Am întrerupt notarea celor trăite de mine şi cred că nici nu voi mai continua; e prea mult, prea greu de scris; trebuie concentrare mare, iar treburile pe cari le impune ziua de astăzi mi-o face imposibilă aproape. (...) Lângă radio totodeauna lucrez, iar gândul îmi zboară la copiii mei scumpi din depărtări, pe cari îi pot vedea aşa de rar, şi la puiul meu plecat pentru totodeauna, cu care mă voi întâlni cândva, acolo, în lumea liniştii...

...Vreau să scriu aici autobiografia mea, pe care mi-a cerut-o acum doi ani tânărul muzicolog Viorel Cosma, pentru o lucrare de muzică românească. Desigur, erau încă multe de spus, dar e destul şi atât.

https://biblioteca-digitala.ro

*

Deoarece Veturia Ghibu a vorbit mai sus despre activitatea sa de la Filarmonica "Gheorghe Dima" din Cluj, dar şi-a încheiat "amintirile" înainte de a scrie despre aceasta, socotim potrivit să extragem din "Paginile autobiografice" scurta însemnare despre această activitate.

XII

În ultimul deceniu petrecut la Cluj înainte de revoltătorul "arbitraj de la Viena" din 30 august 1940, am activat în cadrul Societăţii filarmonice "Gh. Dima" din capitala Ardealului, mai întâi ca simplă membră, iar apoi ca vicepreşedintă, alături de preşedintele Victor Papilian. Acestă societate şi-a propus ca scop cultivarea şi răspândirea sistematică a muzicii clasice în toate structurile poporului şi ridicarea muzicii româneşti la un nivel cât mai înalt. În consecinţă, ea a organizat, an de an, în fiecare lună câte un concert simfonic, cu concursul celor mai de seamă artişti ai ţării, dintre cari îi amintesc numai pe George Enescu, Dinu Lipatti, Mihail Jora şi Silvia Şerbescu.

N-aş putea să nu amintesc aici şi iniţiativa pe care am luat-o, în numele Filarmonicii clujene, de a organiza concerte simfonice speciale pentru clasa muncitoare. În acest scop am căutat să realizăm o colaborare cu Ministerul Muncii, care ar fi avut datoria elementară de a se îngriji şi de hrana sufletească a muncitorilor, ceea ce ne-a determinat să amânăm pentru alte vremuri asemenea planuri.

https://biblioteca-digitala.ro

ENESCIANA

Dumitru VITCU

Univers enescian

Noi mărturii privitoare la prezenţa lui George Enescu în spaţiul artistic nord-american

Reconstituirea voit integrală a itinerariilor artistice ale marelui muzician român pe vastul continent nord-american, începută cu câteva decenii în urmă, este departe încă de a se fi încheiat, iar înfăptuirile de până acum circumscrise proiectului, fie şi parţiale ori secvenţiale, semnifică tot atâtea îndemnuri şi repere de la înălţimea cărora strădaniile pot şi merită a fi continuate.

Este binecunoscut faptul că George Enescu – stimulat desigur şi de timpuria comprehensiune prin care America devansase Europa în perceperea şi recunoaşterea laturii componistice asupra celei interpretative a personalităţii sale – a efectuat, vreme de aproape trei decenii (între decembrie 1922 şi mai 1950), numeroase turnee peste ocean, înfruntând dificultăţile generate de distanţe, de mijloace de transport şi comunicaţii, de schimbarea mediului şi, în final, de şubrezirea sănătăţii, toate compensate însă prin audienţa şi dragostea publicului meloman, prin interesul şi recunoştinţa discipolilor, precum şi prin reacţia cvasitotal elogioasă a criticii de specialitate faţă de opera, de măiestria artistică ori de însuşirile didactice ale marelui muzician. Specialiştii mai ştiu că nu puţine dintre mărturiile apostolatului artistic enescian în Lumea Nouă au fost scoase la iveală de-a lungul anilor şi valorificate diferenţiat, fie în cuprinsul academicei monografii *George Enescu* din 1971, fie în cel al lucrărilor generale ori al studiilor speciale apărute până astăzi. Însuşi autorul acestor rânduri s-a încumetat nu

https://biblioteca-digitala.ro

demult să ofere o lucrare specială pe această temă: *George Enescu în spaţiul artistic american* (1994), lucrare întemeiată, deopotrivă, pe bogatul material informativ provenit din presa şi publicistica americană a vremii, precum şi pe valorificarea critică a rezultatelor demersurilor anterioare în domeniu. Cu gentileţea dar şi cu autoritatea-i recunoscute, prefaţatorul acelei lucrări, care nu e altul decât coordonatorul unicei monografii enesciene premiată de Academia Franceză, Mircea Voicana, exprima la acea dată "fireasca credinţă că vor mai fi existând, pe alocuri, în vastul continent nord-american, şi alte materiale de presă, de mai mare ori mai mică dimensiune şi importanţă, rămase încă neinvestigate şi desigur necuprinse în volum; neîndoielnic însă, descoperite, ele nu vor fi în măsură să modifice datele de ansamblu ale tabloului general ce se desprinde din lucrarea de tip crestomatic elaborată acum" (p. 9).

O primă mărturie în acest sens a venit din partea profesorului David H. Williams din Pella-Iowa (SUA), a cărui comunicare prezentată în cadrul simpozionului internaţional "George Enescu", desfăşurat la Bucureşti în septembrie 1995, cu prilejul Festivalului muzical omonim, oferea numeroase şi interesante detalii asupra activităţii didactice şi artistice a lui Enescu în cadrul Universităţii Urbana-Champaign din Illinois, în aprilie 1950. Întemeiată pe surse arhivistice universitare şi pe relatările presei locale ("The Daily Illini" şi "News Courier" al Universităţii Champaign-Urbana), comunicarea lui D. H. Williams, "George Enescu's Residency at the University of Illinois, Urbana-Champaign, April 1950", a văzut lumina tiparului doi ani mai târziu, când acelaşi pasionat enescolog, organizând Festivalul Internaţional de Muzică în chiar inima Americii, la Pella-Iowa (17-20 aprilie 1997), a adunat în volum (*Celebrating George Enescu. A Symposium*, edited by David Williams, Preface by Lord Yehudi Menuhin, Washington D. C., 1997) textele prezentate la simpozionul dedicat memoriei marelui muzician român, manifestare ştiinţifică de prestigiu inclusă în cadrul Festivalului.

Câteva noi argumente de aceeaşi factură şi pe aceeaşi linie, lăsând desigur cale deschisă şi altor contribuţii în materie, oferim în cuprinsul paginilor următoare, rod al unei recente şi fugare călătorii a semnatarului lor în Statele Unite şi Canada.

Rânduite cronologic, cele 11 piese documentare – diferind prin întindere, substanţă şi provenienţă, dar foarte apropiate sub raportul semnificaţiei – vizează câteva momente distincte din biografia artistică enesciană. Primele patru (anexele I-IV) se circumscriu celui dintâi concert pe care muzicianul român l-a susţinut în îndepărtatul oraş canadian Vancouver în ziua de 27 ianuarie 1928. Prezenţa sa în urbea vizitată anterior de Kreisler sau Elman a beneficiat de o mediatizare corespunzătoare în presa locală ("Vancouver Sun"), care, reproducând necesarele repere biografice, alăturate unor sugestive expresii ale cronicarilor, prilejuite de recitalurile "faimosului violonist al lumii" susţinute la San Francisco, Los Angeles ori Victoria, găzduia ulterior şi o elogioasă cronică a concertului, semnată de J. Cheltenham. Interesantă ni se pare în acest grupaj, dincolo de elementele de

https://biblioteca-digitala.ro

repertoriu şi de aprecierile superlative la adresa actului artistic şi a măiestriei interpretului, remarca gazetarului privind legătura sufletească dintre Enescu şi foarte tânărul său discipol Yehudi Menuhin, legătură devenită notorie de timpuriu şi în măsură să consolideze "priza" maestrului la publicul meloman prezent cu miile în sălile de concerte de pe coasta americană a Pacificului.

Următoarele două piese (anexele V-VI) ilustrează, pe de o parte, prezenţa lui George Enescu în mijlocul melomanilor canadieni din Toronto, la 18 februarie 1939, în tripla-i ipostază de compozitor, dirijor şi interpret, iar pe de alta, proiecţia continuării unui program de concerte - considerate cu temei "evenimentele anului" - şi pentru următoarea stagiune (rămasă din păcate nematerializată, din pricina războiului). Potrivit informaţiilor furnizate de cronicarul muzical al cotidianului local "Saturday Night", Hector Charlesworth, el s-a dovedit un admirabil dirijor al propriei creaţii, *Rapsodia a II-a*, exercitând o "stăpânire aproape hipnotică asupra orchestrei" şi un inegalabil interpret al "celei mai frumoase piese clasice pentru vioară", datorată lui Beethoven. Acelaşi cronicar mai preciza că, după sosirea muzicianului român în Toronto, cea mai populară creaţie a sa, *Rapsodia Română nr. 1*, a fost radiodifuzată în interpretarea orchestrei simfonice din Montreal, avându-l la pupitru pe Rosario Bourdon din New York.

Grupajul documentar cuprinde alte patru piese (reproduse în anexele VII-X) datând din 1949 şi privind îndeosebi latura didactică a lui George Enescu în Statele Unite. Astfel, publicaţia new-yorkeză "Musical America" din ianuarie acel an, notificând omagierea maestrului român la Clubul Primăriei din metropolă, cita un fragment din telegrama transmisă cu acel prilej de Yehudi Menuhin, invocând cunoscuta secvenţă pariziană cu manuscrisul *Sonatei pentru vioară şi pian* a lui Ravel, spre a ilustra astfel memoria fenomenală a mentorului său. Despre personalitatea marelui artist român, despre contribuţia sa la îmbogăţirea, răspândirea şi înţelegerea muzicii ca "artă a vieţii" şi despre alte opinii ale creatorului, interpretului şi dascălului (circumscrise, desigur, fenomenului muzical) au scris atunci Edward Burlingame Hill şi Rose Heylbut în "The Etude 67" (anexele VIII, X), iar buletinul informativ al Universităţii Illinois îi anunţa vizita de o lună în primăvara anului 1950, în tripla-i ipostază: de dirijor, interpret şi profesor al Şcolii de muzică, care-l mai avusese oaspete în două rânduri (anexa IX).

Ultima piesă a grupajului documentar reprodus în cupinsul acestor pagini (anexa XI) este omagiul postum închinat maestrului român şi semnat de Joseph Szigeti în publicaţia "Musical Courier" din New York în septembrie 1955. Sunt rânduri pătrunse de o îndreptăţită încărcătură afectivă din partea unui alt artist care a avut privilegiul să-l cunoască, să-i admire harul şi să-i pătrundă tainele înaltului profesionalism, rânduri ce completează seria evocărilor postume datorate lui Frank Milburn Jr., Helen L. Kaufmann, Jacques Malkin şi, mai ales, Yehudi Menuhin.

Judecată în ansamblu, valoarea acestor piese documentare este conferită de posibilitatea detalierii şi nuanţării dimensiunii americane a biografiei artistice enesciene, dimensiune care, adăugată celei europene, proiectează cu sporită evidenţă imaginea geniului în universalitate.

https://biblioteca-digitala.ro

I

Enesco spends quiet day to play tonight

Georges Enesco, world-famous violinist – the first to visit Vancouver since Kreisler in 1923 and Elman in 1925 – will play for Vancouver theatre, and today in his hotel Vancouver suite he is spending the hours quietly.

Quick discussion in French with his friend and accompanist Sanford Schlussel, occasional glances toward North Vancouver's rim of mountains to compare them with the peaks to be seen from his home in Sinai(a), Rumania, snatches of exquisite music on his precious violin, meeting a few – a very few – of the Canadians who have been interrested in his meteoric musical career. It will be a delightfully quiet day for Enesco.

Modest in practice

Practice he will – but the Hotel Vancouver guests may not hear it. In spite of his 30 years' experience on the public concert stage, Georges Enesco is still extremely retiring in the matter of trusting the sound of practice music upon those who may be near him, in train, boat or hotel.

"When we travel by train across the continent, I practice in the baggage car or in the train barber shop", said the handsome dark artist with his slow smile. Sometimes I have an audience. The conductor, the porters and baggage men stop to listen. One time, the people in my car were most kind. They let me practice there, and they obligingly listened. We had a happy time."

In hotels Enesco is likely to lock himself into the innermost room of his suite to practice pianissimo, so that he may not disturb other guests, relates his accompanist. And this is the man who a few days ago attracted an audience of 4000 in San Francisco, with an audience of 9000 at a second concert four days later!

Meets child prodigy

It was in San Francisco that Enesco met again the 11 year-old child prodigy, Yehudi Menuhin, who last year studied with him in Rumania. Queen Mary and Princess Ileana heard the Syrian-Californian boy play in Enesco's house and they admired the maturity and case of his performance. Recently on his 11th birthday, Yehudi gave a recital in San Francisco. Enesco referred to it yesterday with kindly interrest. He was sympathetic. At one time he, too, was a prodigy and he remembers the encouragement which "Carmen Sylva" and her nephew, the late King Ferdinand of Rumania, gave him in the early years.

Bachelor and Farmer

Enescu is 46 years old. He is a bachelor and farmer with many acres in northern Rumania, where his forefathers have been farmers for generations. He is

https://biblioteca-digitala.ro

a composer, devoting six months each year, from July to December, in composing at Sinai(a). Twenty years ago, he offered a prize in Rumania for compositions in music and the competition brought to light much excellent work. Today, there is an association of 40 composers and about 15 of these are extremely worthwhile, he says.

This is his first visit to Vancouver and after tonights's concert he will proceed at once to New York to begin a round of activities which will occupy him completely until he sails for Europe about the middle of February. Several who heard him play in Seattle or in Victoria are coming to Vancouver to hear him again tonight.

("The Vancouver Sun", Thursday, January 26, 1928, p. 5)

II

L. J. Laverock presents
TONIGHT! TONIGHT!
World-Famous Violinist
E N E S C O
One concert only!
Vancouver Theatre
8:30 p.m.
TONIGHT! TONIGHT!
E N E S C O

"The greatest violinist of all" – Mrs. P. A. Irving (Victoria). "Enescu aroused 9000 persons to the utmost enthusiasm by his beautiful tones and exquisite artistry" – San Francisco Call and Post, Jan(uary) 11. "Listeners were electrified" – Los Angeles Express.

(Vancouver Sun", January 26, 1928, p. 6)

III

Enesco thrills hearers with recital here

by J. Cheltenham

Interpretative art of a breadth, beauty and fire to be found all too seldom in a lifetime of recitals was revealed to those who heard the violin playing of Georges Enesco at the Vancouver theatre on Thursday night.

Throughout a program so crowded with rich and rare delights as to tax the hearers' aesthetic capacity to the outmost musical Vancouver – represented by a large and brilliant audience – alternately sat enthralled, and burst into prolonged

https://biblioteca-digitala.ro

demonstrations, of that quality which expresses an appreciation as informed as it is heartfelt.

The result, while just another triumph for an acknowledged virtuoso, was a memorable event indeed in this city's musical history. One notable feature was the program itself: at all times Enesco gave of his best, and even in the many recall items, yielded perforce, he was always found exploring music of unusual inspiration and distinction.

Plays Handel Work

Entering with the Handel violin Sonata in D Major, he invested that charming opus with an enveloping breadth of treatment and arresting eloquence and atmospheric beauty. In the Adagio and the Allegri he combined technical mastery with imaginative grasp, but it was in the lovely Larghetto he produced that the audience caught the first full flavor of Enesco's great poetic quality.

This quality came out in brilliant rapture in the Vitali "Chaconne" which followed, fragrant, pulsing and reaching a glorious climax of rolling octaves. In great contrast then came "Tempo di Minuetto" (Paganini-Kreisler), in which Enesco performed amazing intricacies with equally amazing assurance.

Triumphs with Franck

But the great triumph of the evening was his playing of the huge Cesar Franck Sonata in A for Violin and Piano. This work's colossal demands on technique and interpretative stamina were met by Enesco with what is best described as an omnipotence, and the effect produced was nothing short of marvelous.

Rapt, even swaying it seemed, with delineative concentration, he plunged lyrically into the glowing rhythms of the Allegro, paused to receive some thuoderous applause, uttered the Recitative, explored the strange wonders of the Fantasia, and brought the Sonata'' colors and contours together in the gorgeous tapestry of the final Allegretto whereat the applause thunders broke out anew.

Adventure to Hearers

To hear this Franck Sonata as given by Enesco was a great mental and emotional adventure. One felt witness to a whole country-side of incident through a lifetime of experience, and it was uncanny how the violinist peopled the scene and filled it with spiritual drama.

Not content with this magnificent effort he played as his final program item the extraordinary hearer with fluent outpourings of its exotic colors and rhythms, "Tzigane" of Ravel, fascinating the through, which he interwove with consummate artistry its wealth of furtive whiperings and fragmentary cadences of anguish.

As accompanist and as co-principal in the Franck Sonata, Sanford Schlussel proved a pianist of appropriate brilliance.

("Vancouver Sun", Friday, January 27, 1928, p. 7)

https://biblioteca-digitala.ro

IV

Activities of week's music

The visit of the Rumanian violinist Georges Enesco was the major event of the past week, an event which will long be cherished in the memories of those who heard him at the Vancouver theatre on Thursday night as an occasion of rare virtuosity and even rarer poetic artistry.

In a program which also included a Handel sonata for the violin, Vitali's "Chaconne", "Tempo di Minuetto" (Paganini-Kreisler), and ran into many recall items of equal worth, Cesar Franck's massive Sonata in A for Violin and Piano and Ravel's "Tzigane" were peaks of amazing interest. A full review appeared in Friday's issue of The Sun.

("Vancouver Sun", January 28, 1928, p. 3)

V

Musical events

The Symphony Needs money

by Hector Charlesworth

Enesco concerts are becoming anual events with the Toronto Symphony Orchestra, and that of last week, when the triune Romanian composer, conductor and violin virtuoso was guest artist, was a triumphant affair. Nor was interest confined to the visitor, for the contributions of Sir Ernest Macmillan to the program were brilliant and stimulating (...).

Georges Enesco conducted the first performance in this country of the second of his three Roumanian Rhapsodies (! – n. red.). It came rather as a surprise to those familiar with his widely-know and flamboyant first Rhapsody, and those who were waiting for the fireworks to begin were disappointed. It is, however, much more subtle, poetic and beautiful. Instead of ending with a vociferous coda, it concludes with a lingering pianissimo for the flute of dreamlike Oriental character. National folk songs are the basis of the many themes of the complete work, and the composer explains that Roumania, though surrounded by Slavic contries, became a Latin colony at the beginning of the second century A. D. and culturally came under Byzantine influences. Hence its folk music is Oriental rather than Slavic in inspiration. Unlike most composers, Enesco is an admirable conductor of his own music, and exercised an almost hypnotic sway over the orchestra in obtaining lovely, characteristic and colorful expression.

His other appearance was as soloist in the greatest of all classic violin concertos, that of Beethoven in D, opus 61. It is a work of symphonic length, with

https://biblioteca-digitala.ro

immense range of mood, enthrallingly emotional for the most part but in the final Rondo irresistably joyous. The magnificence of Enesco's tone, and his unlimited technical resources, were employed with the sole end of attaining beautiful and intimate utterance (...).

A day or so after Georges Enesco's visit to Toronto, where his performance of the Beethoven violin Concerto was broadcast over the national network, his most popular composition, the first Roumanian Rhapsody, was broadcast by Les Concerts Symphoniques de Montreal, with Rosario Bourdon conducting. Mr. Bourdon, long a popular radio conductor in New York, has been living in his native city this winter and his work with this orchestra as associate of Wilfrid Pelletier has been impressive. Among other compositions heard on the same occasion were Saint-Saens' "Le Rouet d'Omphale" and Debussy's "La Plus que Lente" (...).

("Saturday Night", Toronto, vol. 54, February 18, 1939, p. 22)

VI

1. George Enesco

World famous conductor, composer and violinist, who will be guest conductor next season with the Toronto Symphony Orchestra, following Sir Thomas Beecham.

("Saturday Night", vol. 55, May 18, 1940, p. 30)

2. George Enesco

Romanian composer, violinist and conductor, whose concert at Massey Hall, Toronto, in February has been canceled. Mr. Enesco is unable to leave Romania.

("Saturday night", vol. 56, January 18, 1941, p. 26)

VII

Musical America

"A striking tribute to the musicianship of Georges Enesco was read at the dinner in his honor at the Town Hall Club in New York recently. Yehudi Menuhin wrote by air mail from Guam, in praise of his former teacher and friend: "As an example of the power of his musical mind I would like to recall an afternoon session in Paris when Ravel appeared with his new Sonata for Violin and Piano still in manuscript. He asked Enesco if he would consent to play it that very evening before the board of directors oh the publishing firm Durand et Fils, as it was their custom to listen to every work before they published it. Enesco proceeded to play

https://biblioteca-digitala.ro

the work through, carefully following the manuscript on his music, stand with Ravel at the piano. He then put the music stand aside and asked Ravel if he wouldn't mind to go through the work a second time. Enescu played it this time from memory" (...)

("Musical America", New York, January 1l 1949, p. 15)

VIII

Musical Boston in the gay nineties

Recent Visitors at Harvard

by Edward Burlingame Hill

For some time Professor Spalding had established a fixed policy in the music department of supplementing the regular courses with short periods of instruction or the availability for consultation by distinguished European personalities. These guests from across the Atlantic often gave lectures or informal talks which were open to the public, even if originally designed to stimulate the student body. This practice was similar to the custom at the Library of Congress in appoiting consultants in various fields to guide the researches of scholars in their several specialities.

Perhaps the earliest of these visitors was the celebrated Rumanian musician, Georges Enesco, a superb violinist, an excellent conductor, and a remarkably gifted composer, whose works, with few exceptions, are far too little known in this country. Thus he brought to the musical course the fruit of a thorough technical training, a wide experience, and an inspiring penetration into all esthetic problems which were virtually priceless.

A striking instance of his ability occured one day in the orchestration class. The first horn player of the Boston Symphony Orchestra had come to Cambridge to exhibit the varied resources of his instrument. He had brought to the class Mozart's E-flat Concerto for Horn and Orchestra. Noticing that the orchestral score of the Concerto was upon the piano, Enesco placed it upon the music rack and accompanied the horn from the orchestral score with as much ease and assurance as it he were reading from the piano reduction. The mere presence of Enesco acted as a stimulus upon the students, but it should be noted that relatively few among them were sufficiently advanced to profit by his brilliant attainments and his vast store of knowledge pertaining to a large range of musical literature. (>>>)

("The Etude 67", May, 1949, p. 290)

https://biblioteca-digitala.ro

IX

Violin and violinists

Edited by Ernest N. Doring

Vol. 10, nr. 1, August-September 1949, p. 243

"...Georges Enesco, internationally known composer, violinist, pianist and conductor, will spend a month at the University of Illinois next spring, as artist-in-residence at the School of Music. Enesco, who has appeared with the University of Illinois Symphonietta on two previous visits to campus, will appear as a performer and conductor with both the 75-piece U(niversity) of I(llinois) Symhpony Orchestra and Symphonietta, a string orchestra of 35 members. In addition, he will conduct seminars in composition and interpretation for students enrolled in the School of Music.

The visit is scheduled for the month of April 1950."

("University of Illinois News", vol. 10, nr. 1, August- September 1949, p. 243)

X

Building musicianship

A Conference with Georges Enesco, internationally Renowned Composer and Violinist

by Rose Heylbut

Georges Enesco, distinguished Roumanian violinist and composer, was born in Moldavia, in 1881. He first won recognition as a child prodigy, beginning his studies at the age of four and entering the Vienna Conservatory at seven. Four years later, he was graduated with the Conservatory's highest award, the Gesellschafts-medal. At thirteen, he went to the Paris Conservatoire, where he worked under Massenet, Gabriel Fauré, and Gédalge, and where, in 1899, he won First Prize for violin. When he was sixteen, his "Poema Romana" was publicly performed by Colonne. Mr. Enesco's eminent career is notable for its versality (he is accomplished as pianist, conductor, and teacher), as well as for the searching truth of his musicianship. Although many recognized artists have studied or coached with Enesco, his most famous pupil, perhaps, is Yehudi Menuhin.

Editor's Note

The building of musicianship is not to be confused with taking music lessons or with studying books on music. It partakes of those elements, of, course,

https://biblioteca-digitala.ro

but reaches far beyond the scope of either. The goal of musicianship is that ultimate and complete penetration of the sum-total of musical meaning which alone can open the door upon vital, significant musical expression. This is true, whether one studies for the original creation of composition, or for interpretation. The acquisition of genuine musicianship is the labor of a lifetime – there is no point at which the "course" may be considered complete!

More than a Study of notes

The first point in approaching musicianschip is a clear understanding that music, though symbolized by notes, is more than a study of notes. Music is an important and natural human expression. As a part of life, music, in some form or another, is probably as old as life. The music that has come down to us represents an unbroken continuity of people's thoughts and feelings through the ages. It is good to keep this in mind – partly as a means of evaluating the music of the past, and partly because, at some time in his progress, the student must come to regard himself as a part of this ever-flowing life-force. This is a different matter from the mere learning of notes!

Yet, the learning of notes is the first step. Musicianship begins with books and lessons – with the most through and alert mastery of solfège, scale and key relationships, theory, harmony, counterpoint, advanced counterpoint, polyphony, form structure, musical history - you have only to consult the course of study of a good conservatory to find the names of the various subjects. The names of the subjects, however, are not the equivalent of musicianship! It is quite possible to learn a multitude of facts on music without becoming a musician. The test consist in how one learns – how one applies himself to become learning.

I had my first experience with this all-important kind of study when I was still a boy. At eleven, I completed my work in Vienna. The Vienna Conservatory is an excellent school, and the completion of its course presupposed a knowledge of theory, harmony, conterpoint and so on. I had done all my work. I completed all my exercises in three and fourvoiced fugues, and I thought I knew what I was about. Later I went to Paris and learned better! For one thing, I learned that I did not know quite so much as I had supposed. Exercises and analyses were put before me; and no matter how original the musical development, the presence of one wrong note invalidated the whole piece of work! Each task had to be perfect or it did not count. Young as I was, I quickly felt this challenge, and urged myself on to meet it. I began really to learn conterpoint under the discipline of my Paris masters. Of them, the most impressive, perhaps, was the elegant Gédalge. One would bring him a difficult exercise in fugal writing, plain or with syncopation – one had labored and suffered over it. Gédalge would look it over calmly, with dispassionate justice put his pen down on one single note, and say: "Ah – this is wrong!". Now, the facts of musical law are the same in Vienna, in Paris – all the world over. What helped me so that, to this day, I have never forgotten it, was the tireless, searching, painstaking discipline of working for perfection.

https://biblioteca-digitala.ro

When a student comes to me, today, and gives his background in terms of what he has studied, I am, of course, only too pleased to hear about the various things he knows – but I am better pleased if, out of such study, he can demonstrate the discipline of being able to learn.

Technique not Art

But let us proceed a step further, and suppose that a student has truly learned the techniques of musical science. He is still not a musician! No more than one who has perfectly mastered grammar, spelling, and punctuation, could properly be called a writer. While an artist cannot function without technique, technique alone is not art!

The most helpful application of purely technical knowledge lies in constant, never-ending study of the classic literature. Here it is that technique comes to life as musical utterance. Here it is that the study of music begins to broaden out into an equal study of human thought, its essence, its progress. You wish, let us say, to clarify the technique of the fugue. Very well – to do this, you go to Bach. But to know Bach, you cannot possibly content yourself with a halfdozen of this works. To know Bach, you must familiarize yourself with his concertos, his cantatas, his organ works, his compositions for the clavichord – you must get to know not merely notes, but the spirit which animates all that Bach wrote. A violinist should know the keyboard works, and a pianist should know the works for stringed instruments. To understand all this, in turn, you must know Bach's times, his land, the conditions under which he worked – the state of music in those days, the organization of the orchestra, the significance of tempi and dynamics.

The same holds true for the study of musical forms. A sound approach to Mozart's sonatas presupposes a knowledge of Mozart – his life, his times, his operas, his use of melody – of every single thing, great or small, that went into the development of the person who produced the sonatas.

Another valuable lesson may be gained by a thorough study of the classics. It is a fact that while the form of music changes, its purpose does not. The purpose of music, as we have seen, is to express instinctive human needs. Also, to express them so that they will reach out to satisfy the instincive human needs of those who listen. In other words, music must be pleasing to the ear, the mind, and the heart. All the music that has lived through the ages (and so has become great) is thus pleasing. That, precisely, is why it has lived!

Bach and Mozart are "classics" not because of any special structural laws, but because (almost regardless of laws) they are still able to reach us and move us. This, I believe, is enormously important. If, through centuries of changing forms, we find these demands of the ear, the mind, and the heart to be the test of great music, it should teach us not to deviate too willfully from what is agreeable to ear, mind, and heart. By all means, let us meet changing needs with changing (or developping) forms – but let us be careful how we proceed. A study of the more recent great composers shows us that their novelties of form did not break with the

https://biblioteca-digitala.ro

past but, rather, grew out of it. Debussy was probably as deeply learned in the classics as was Brahms. That is why he could develop in a way that allows him to live on, as a modern "classic", despite his non-classical individualities. To know classic form and to depart from it (or alter it) purposely is a very different thing from ignoring the background of music, or tossing it aside, as a means of being "individual"! Only time can determine the music that will live – but I am certain it will be only such music as is based upon the unbroken continuity of musical and human tradition.

Tradition Plays a Part

A final step in the acquiring of musicianship is a recognition of tradition. In Vienna, I remember, we were quite steeped in the direct heritage of that city's glorious musical tradition – the direct continued influence of Mozart, Haydn, Beethoven, Brahms; not to mention a host of lesser luminaries who had lived and worked there, communicating their musical essence, as a living thing, to those to knew them or came after them. In my day, Brahms was the great influence. I often saw him at the Conservatory, and the very feeling that here was Brahms gave a very special atmosphere to our work. Centainly, today's students cannot work under the direct tradition of Brahms – many cannot work directly under any great tradition. Yet, for all, there is the tradition of great music itself. On my first visit to America, I was asked what I thought of her music, an I replied, sincerely, that is was excellent. "But what do we need here", my questioner continued, "to make us better?" I answered, "only one thing – two or three more centuries!"

To build musicianship, then, requires more than mere book-learning. The best proof of this, perhaps, is to be found in the public criticisms of young artists who have passed all their classes and learned all their lessons, and are still found to be lacking in musical thought. Musicianship – the acquisition of this musical thought – takes all the book-subjects, all the techniques, for granted, using them simply as a basis of departure from which to release a continuity of musical meaning. It is built by study, plus the severest kind of self-discipline in reaching towards perfection. I cannot sufficiently stress the point that merely reading through a score without errors is not musicianship! The correctly played notes must bring to life the essence of the composer. The reading of a Bach Concerto, for instance, implies performance values as well as notes. The player's rhythm must be grounded on a sure knowledge of the rhythms of Bach's time. His tone, his emphasis of melody, his phrasing must be rooted in an exact understanding of what Bach meant. Such knowledge and such understanding can never be obtained simply by poring over a score and mastering details of fingering. It can grow only out of a penetration of Bach, in Bach's own tradition. I have used Bach merely as an example; the same is true for every composer's every work.

When the music student has begun to penetrate, not merely correct notes, but musical meaning, he has taken his first step along the road toward musicianship. And, if he is lucky, he will have found the one road for him to follow

https://biblioteca-digitala.ro

throughout the rest of his life. There are no short cuts, no easy aids. Even great talent, while a necessary prerequisite for musicianship, is not musicianship itself. Only by study, self-discipline, and a reverent regard for musical tradition can one acquire the musicianship without which book learning and score reading must remain the mere mechanical sounding forth of meaningless notes.

("The Etude 67", July 1949, p. 401-410)

XI

Georges Enesco – a tribute

by Joseph Szigeti

It does not require a knowledge of graphology to be deeply touched by the barely legible, painfully executed few lines*). I received only a few months before the death (May 4 of this year, age 73, in Paris) of one of the greatest musicians of our time – Georges Enesco. But I suppose no one can be quite so poignantly affected by the graph of this trembling and cramped right arm as the violinist who still cherishes the memory of Enesco's eloquent and evocative playing of the opening of Chausson's "Poème". To think that the admirably controlled bow arm that drew that compelling, sustained B-flat and molded the long solo exposition of the "Poème" in a way Enesco did, was the same right arm that later was reduced to this "impuissance", this struggle with the pen. The whole story of the stricken master is inscribed in these few lines for one who reads (rather tries to descifer) them while listening to an Enesco recording of Bach or Mozart or Chausson or Szymanowski.

I was fortunate enough to hear Enesco when I was in my early teens and while he was still on the threshold of his great career. It was in Edinburgh, in 1907 or 1908, and Raoul Pugno, the great pianist, partner of Eugene Ysaye, had brought Enesco to Scotland. "Pugno's discovery", "Pugno's protéjé", I heard whispered around on every side before the concert. After hearing Enesco play Bach's Solo Partita in B Minor, I was so spellbound by the intensity and eloquence of his performance, that – in my boysh single-minded preoccupation with the violin – I fear I did less than justice to the great French pianist's partin the proceedings'. The program consisted of two violin-piano sonatas and one solo work for each of the two artists.

A recital by Enesco in Brussels (1911 or 1912) is another unforgettable memory of these most impressionable years of mine. It was soon after Kreisler's first collection of "Klassische Manuskripte" (as they were then called) was published. Rarely have I seen an audience so enthralled by such works as the Prelude and Allegro Chanson Louis XII and Pavane, the Variations in F Major and other Kreisleriana. The thrust, meaningfulness, ans musicality of this playing, in all numbers whether big or slight, were a revelation to me, although at that time I had already heard Ysaye, Kreisler, Thibaud and Elman.

https://biblioteca-digitala.ro

We made a transatlantic crossing together in the more leisurely Thirties. He used to come to my stateroom after lunch and the conversation would usually drift to Bach. And the animated discussions that would follow... Once he asked me to read through his then new Third Sonata in the dining saloon before lunch, which I did amid the clatter of stewards polishing silver and setting table. One ocean-crossing like this brought us nearer to each other than many meetings in a large city, where contact was fleeting and apt to be superficial, preoccupied as we generally were by our own daily concerns. On shipboard, during long walks around the deck, I got to know him well, heard all about his early student years in Vienna and Paris, about his current plays as a composer, about the hardship he endured every fall limbering up his violin technique after a Summer of composing. "Look at those fingers", he would say. "Imagine what it takes to loosen them up again after so much time away from the fiddle!"

As a composer, Enesco, who in his teens had already "hit the bull's eye" with his "Roumanian Rhapsody", was one of the least "promoted" men of the first half of the century. His aloof atitude toward "combines" and his choice of publishers may have been somewhat responsable for this. Neither the Viennese, London, Leipzig, nor Berlin publishing circles championed his music, and his Paris publishers, probably skeptical of modern promotion methodes waited for his works to make their way unaided.

It is tempting to speculate on the influence governmental backing might have had on the publicizing of his later works. But at that time Roumania had no Art Council and, though a Parisian, Enesco was not a Frenchman. The comparatively small amount of concertizing, Enesco did in Germanic countries, in Italy, even in a neighboring music center like Budapest, was always a curious phenomenon to an observer of the musical scene. It is our loss that he was never offered the post of conductor with one of America's major orchestras, though he was loved and respected here by musicians and public alike.

Whatever opportunities were missed in taking advantage of his presence among us – as violinist, conductor, **animateur** – we still have the opportunity to fairly reasses his output as a composer. Thanks to present recording policies (since the advent of LP), seven of Enesco's works are now in the record catalog. Though the violinist, conductor and educator received less than his due during his years of activity, the composer, fortunately, can wait the verdict of posterity."

(Comentariul este însoţit de o fotografie a lui Enescu interpretând la vioară, cu legenda: Portrait of Georges Enesco, by Elie Cristo-Loveanu")

NOTĂ

*) Reproduced above: "Cher collegue et ami, avec ma fidèle affection et proffonde reconnaissance, Georges Enesco" (Dear Colleague and friend, with true affection and profound gratitude, G. E.)

("Musical Courier", New York City, Gig W. Waldrop and Henry W. Levinger, eds., September 1955, p. 11-41)

https://biblioteca-digitala.ro

MEMORIALISTICĂ

Ion DUMITRESCU

"Filele mele de calendar

Duminică 1 octombrie 1995

Când am intrat în Conservator, Armonia nu-mi era străină. O abordasem ca autodidact – dacă Armonia se lasă abordată de autodidacţi... În seminar, Alecu Popescu se apucase s-o predea unui grup de amatori. Fusese elevul lui Kiriac şi Castaldi. Nu ştiu de ce-o făcea, pentru că nu era obligatorie: de dragul nostru, de dragul lui, de dragul muzicii... Am opintit un timp – mi-aduc aminte –, până ne-am împotmolit în "şase pe patru" şi ne-am lăsat păgubaşi.

În Conservator, Armonia se întindea pe doi dintre cei cinci ani ai Secţiei Didactice, lângă Teorie şi un an de Contrapunct. Al doilea an de Contrapunct, Fuga, Compoziţia şi Dirijatul de orchestră înnădeau încă doi ani pe deasupra. I-am împlinit şcolăreşte pe toţi şapte.

Castaldi a descins la Galaţi în 1894, la 20 de ani, unde a zăbovit până-n 1901, predând lecţii de mandolină. Cu ocazia unui concert al Corului "Carmen" în localitate, Kiriac l-a cunoscut, s-au împrietenit şi-a fost adus în Bucureşti. Peste patru ani a devenit profesor de Armonie, Contrapunct, Fugă, Compoziţie şi Dirijat de orchestră, în Conservator. Apropó de mandolină: "nu mai cultiv acest instrument banal" - scria lui Wachmann, care-i solicitase concursul ca mandolinist. Dacă aşa rămâne povestea, mă-ntreb care cauze au reuşit să-i înfrângă elanul muzical, făcându-l, mai întâi, să ia drumul Orientului şi să zăbovească în Galaţiul fără viaţă muzicală?... Pentru că italianul era muzician instruit: cânta la vioară, la flaut, studiase Armonia şi Contrapunctul, dirija, compunea, picta, scria versuri, se ţinea la curent cu mişcarea culturală contemporană, era un distins om de societate... Se născuse şi se instruise într-o ambianţă muzicală de mare tradiţie: Zingarelli, Paisiello, Cimarosa, Durante, Alessandro Scarlatti, Mercadante, Picillo, Serrao, Cilea, Giordano, Martucci...

Se produsese atunci o explozie în emigraţia italiană. Au ajuns şi în Oteşani. Erau patru: Giovanni, Franţi şi o Roza, nevasta lui Pietro, gureşă, povestitoare – maică-mea o imita. Vorbeau tare, gesticulau, ţipau, se certau, mâncau *polenta*, iubeau paharul, se închinau de-a-ndoaselea. Erau munteni din Abruzzi, pietrari, zidari, mozaicari iscusiţi. Construiau case, biserici, ciopleau cruci,

https://biblioteca-digitala.ro

pisanii. Tata-mare Mărin i-a găzduit într-o căsuţă, peste drum, în grădina cu nuci. După plecarea lor, "casa talienilor" a rămas multă vreme pustie, cuib de lilieci. Cu arcuri şi săgeţi, porneam din când în când asalturi.

Când a venit vremea Armoniei, l-am ales pe Castaldi, iar frate-meu pe Jora. Împreună cu Nonna Otescu, erau cei trei profesori care predau Armonia în Conservator, fiecare în felul său, după ascendenţă, formaţie, temperament. Nu-i cunoşteam. Îi vedeam din când în când urcând scările: Jora şchiopătând, Castaldi gârbovit, Nonna elegant, nonşalant - era directorul. Student la Leipzig, Jora venea cu Thuille[1] şi Krehl[2], Nonna îşi găsise în Reber[3] manualul.

Castaldi nu preda după manual, nu respecta nici un plan, nici programa analitică, nici chiar ordinea înlănţuirii procedeelor tehnice. Explicaţiile, exemplele, temele lui erau izbucuri spontane, niciodată la fel. După cum venea cazul, ajungea la exemplele la zi. Lua creta şi scria pe tablă, sub impresia momentului, teme inedite. Păcat că nu s-au păstrat! Profesor de Armonie la rându-mi - pentru că vorbeam de ascendenţă -, am continuat obiceiul, după cum Paul[4], elev al lui Jora, devenit profesor de Armonie, păstra nelipsit în servietă tratatul lui Thuille.

Locuiam cu frate-meu pe *Strada Columbelor*, în cartierul *Lucaci*. În mansarda noastră se consuma nu numai muzică, se-ncrâncenau interminabile discuţii: "Thuille e cel mai bun tratat de Armonie..." "Lasă-mă cu neamţul tău! Armonia nu se-nvaţă din îmbâcseala cifraţiilor..." "Lasă-mă tu, cu italianul care le-amestecă pe toate..." "Jora vă ţine-n loc cu disciplina lui, vă sâcâie..." "Castaldi, cu tumbele lui, vă zăpăceşte..."

"Jora – Thuille – Castaldi", "Jora – Thuille – Castaldi", treceam de miezul nopţii. A doua zi, fiecare cu programul lui, seara o luam de la-nceput. Până la urmă, conflictul a fost aplanat: eu am început să vizitez cursurile lui Jora, el pe Castaldi. Entuziasmaţi, fiecare în felul său, am tăcut.

Am încheiat în 1938 cursul de Armonie şi Contrapunct al lui Castaldi, cu ultima serie de studenţi, înainte de pensionare. De multă vreme renunţase la orice alte activităţi în afară de catedră. În două după-amieze pe săptămână, buchisea temele de Armonie şi Contrapunct. Deşi era bolnav – cancerul ficatului, care avea să-l doboare peste trei ani, începea atacul –, nu pierduse entuziasmul. Explica, exemplifica, se dezlănţuia cu verva tinereţii. Când părăsea sala de curs, devenea trist, absent, mizantrop, şi dacă nu se abătea pe la *Corso*, unde întâlnea pe vreunul dintre vechii companioni, suferea.

"De ce nu mai scrii, maestre?..." "Pentru cine?... Pentru coniţa care, ieşind de la concertul simfonic, se adresează soţului: «Hai, mon cher, la *Continental*, s-ascultăm puţină muzică...»" Se spunea că într-o împrejurare ar fi exclamat: "Mi este ruşine că mi suntu muzicant"...

Castaldi a fost întotdeauna exigent. La prima lecţie cu o nouă serie de studenţi, proceda la aplicarea probei "*farina in sac*". Scria o melodie pe tablă şi cerea candidaţilor s-o armonizeze după ştiinţa şi fantezia fiecăruia. Nu-i oprea la curs decât pe cei care izbuteau să realizeze tema cu o scânteie de talent. În ultima vreme devenise arţăgos. Arunca o privire piezişă peste temele prezentate şi, dacă

https://biblioteca-digitala.ro

nu-l satisfăceau, azvârlea caietele sub pian. Când descoperea scânteia de talent, se lumina. Nu ştiu cum se făcea că, de cele mai multe ori, nu rămânea pe pupitru decât caietul meu. Ba nu, să fiu corect: din când în când şi al unei fete dolofane, sora lui Andrei Tudor[5], pianistă, eleva Floricăi Musicescu. Realizarea corectă, străvezie îl amuza, pentru care o poreclise "trăsurica japoneză", în timp ce mie-mi zicea "camion de bună marcă". Mă ţinea lângă el, mă trimitea să scriu la tablă, perora în jurul temei. N-am lipsit niciodată, o singură dată am întârziat şi, aşteptându-mă, a vrut să plece.

După pensionare, rar mai putea fi văzut. Întâmplător, într-o zi l-am zărit pe trotuarul de vizavi. Mergea spijinindu-se-n baston. Până să-l salut, mi-a făcut semn. Am traversat. Îmi bătea inima: "Dimitresc, face mio una visitazione"... Cu emoţie m-am grăbit în după-amiaza de a doua zi. M-aştepta. Îşi pusese costumul bleumarine cu dungi, potrivise papionul, îşi pieptănase ciuful rebel, încărunţit. Mai bine de două ceasuri am rămas povestind, discutând. Se simţea marginalizat, uitat. Suferea. Peste toate, îl chinuia o conjunctivită cronică. Ofta după paradisul napolitan. Nu-l văzusem. Mi-l închipuiam. Târziu, când l-am călcat, mi-aduc aminte cum, urcând serpentinele spre Capri, jos, prin cristalul albastru al undei, vedeam fundul adânc de nisip. *Ragazzi* cu coşurile pline de portocale, San Michele albind, pescăriţele cu tăvi pe cap, Vezuviul...

Fulgera contra "escrocilor", pe care-i vedea pretutindeni: escrocii de la Bursă, care-i fraudaseră economiile, escrocii din presă, escrocii "moderniţti", care pângăresc artele. Încetăţenirea, dobândită târziu, nu i-a folosit la nimic, în schimb i-a anulat paşaportul italian. În ultimul timp, ajunsese problemă orice călătorie în Maddalonele natal. Mi-a povestit multe, inedite, despre *Accademia Terasa*, despre prietenia şi colaborarea cu literaţii şi pictorii, despre Kiriac, Enescu, despre foştii lui elevi, despre Debussy, Ravel, Respighi, Stravinski, despre lucrările pierdute în timpul războiului, despre *Societatea Compozitorilor*... După 30 de ani, dăruiţi cu generozitate muzicii româneşti, avea destule de povestit. Mi-a arătat picturile. La despărţire, m-a îmbrăţişat şi mi-a pus în mână un exemplar din *Marsyas. "Al mio valente alunno"*[6]...

În vara lui 1942 mă aflam la Oteşani[7]. Într-o zi am citit pe-un colţ din *Universul*, care ne venea din când în când: "După o lungă şi grea suferinţă, ieri, 6 august, orele 22 şi 10 minute, a-ncetat din viaţă compozitorul şi profesorul Alfonso Castaldi. Înmormântarea va avea loc mâine, în Cimitirul *Bellu Catolic*."

Şi de-atunci, peste mormântul răzleţit în cimitirul catolic, s-a aşezat tăcerea. Războiul, comunismul, vremurile au înghiţit amintirea lui Castaldi. În 1954 de-abia, Uniunea Compozitorilor aniversează 80 de ani de la naşterea muzicianului, în 1957 comemorează 15 ani de la moarte: concert, monografie, cavou, bustul lui Corneliu Medrea.

Într-o dimineaţă, am primit veste că direcţia cimitirului a hotărât deshumarea rămăşiţelor şi transportul lor în osuarul comun. Se repeta întâmplarea petrecută cu un an înainte. Cucu[8], mort tânăr şi sărac, fusese îngropat la *Ghencea*, de pripas, în mormântul unor prieteni. Moştenitorii au vândut locul,

https://biblioteca-digitala.ro

cumpărătorii au dezgropat şi aruncat rămăşiţele. Impresionat, am cumpărat cavoul. Am alergat la *Bellu*. "Aşa e reglementat: după 15 ani, mormintele fără proprietari rămân la dispoziţia cimitirului." "Şi osemintele?..." "Se depun în osuar." "Noi vrem să-l depunem pe Castaldi în cavoul Uniunii Compozitorilor, lângă muzicieni..." "Castaldi a murit catolic şi catolic trebuie să rămână..." "Da, dar dumneavoastră îl nedreptăţiţi. A fost un maestru al muzicii româneşti, noi îi suntem datori. Adunăm la un loc pe toţi compozitorii uitaţi prin cimitire. L-am adus pe Cucu, pe Kiriac, pe Constantin Dimitrescu, pe Fuchs..." "Dar ăsta nu era evreu?..." "Da, însă ce importanţă are?" "Castaldi a fost italian şi catolic, aşa trebuie să rămână! Discutaţi cu autorităţile noastre ecleziastice"...

Am ajuns la Nunţiul Papal. Am repetat pledoaria şi, după o amânare absurdă, am obţinut. Când am văzut craniul, cu arcadele şi pometii de care se ţinea scalpul bogat, m-am înfiorat. Mi-am adus aminte de impresia pe care mi-a făcut-o prima dată profesorul meu, văzut de aproape: Castaldi avea trăsături somatice arabe... Italienii din sud, maurii din Africa de nord... Amintindu-mi explicaţiile despre *sexta napolitană* - procedeu cromatic care sugerează muzica arabă - şi citindu-l pe Ion Vinea ("cu privirile lui de asiatic, pândind de sub arcadele profunde ale frunţii, cu pometii lui mongolici"), mă gândesc că impresia mea nu era fără temei...

Oasele au fost adunate, slujite în sobor - catolicii n-au participat -, au fost stropite cu vin şi depuse în cavoul Uniunii. De-atunci, Castaldi călătoreşte peste ani împreună cu muzicanţii lui şi va călători atâta vreme cât vor exista muzicanţi şi muzică pe pământ...

*

Sâmbătă 12 august 1995

În 1955, doisprezece confraţi – compozitori şi muzicologi –, la invitaţie sau din iniţiativă proprie – nu mai ştiu –, timp de o lună am vizitat Moscova, Leningradul şi Kievul. Începuse Uniunea noastră să înflorească. Porneam în lume să găsim prieteni.

După doi ani – în 1957 -, împreună cu Fredy[9] şi Zeno[10] – preşedintele cu cei doi vice-preşedinţi -, am participat ca delegaţi ai Uniunii la un congres al compozitorilor şi muzicologilor sovietici, la Moscova. Aceleaşi ceremonii, aceeaşi atenţie şi generozitate faţă de oaspeţi, mereu nedezminţite. Ivanul care, învârtind volanul *zim*-ului cât un vagon de marfă, ne-a recepţionat la gară, spre surprinderea noastră, era acelaşi din 1955: impecabil, demn, serviabil, discret. Neîndoindu-ne de identitate, l-am luat direct: "Ce mai faci, tovarăşe Ivan?" "Tot la Ministerul de Externe, conduc delegaţiile de români care vizitează Moscova."

Povestea a fost aşa: unul din *zim*-urile, care stăteau în 1955 la dispoziţia jumătăţii dintre cei doisprezece români, îl avea şofer pe acest – poreclit de noi – Ivan. O săptămână şi mai bine ne-a purtat prin toate coclaurile Moscovei, impecabil, absent, la volanul lui, până într-o dimineaţă când Marţian[11], cu

https://biblioteca-digitala.ro

mâncărime la limbă, acaparase discuţia. "Apă că, no, că tulai, drace", "na, na, na, mâni-sa" – gros, agresiv, din gât, fiindcă aşa credea el că se fuduleşte cu spiţa de român get-beget. Mai ştiu şi alţii, ascultaţi bunăoară (...): "D'apă că, bă, căpitalia, ce vă proţăpiţi în buricu' ţării? Dar-ar cloţa-n inteligenţia voastră"... Chicoş Rostoganul se răsfaţă.

Şi deodată, de la volanul lui, imperturbabil, fără să apese acceleratorul, fără să claxoneze, Ivan întreabă în cea mai perfectă limbă românească: "Dar, ce, limba dumneavoastră e de origine ţigănească?"... Trăznet! Stăteam lângă el, îmi venea să strig: "Opreşte!" şi să-l apuc de guler, să-i cer explicaţii: "Dar de unde ştii dumneata româneşte? Eşti basarabean, bucovinean?" "Am stat în România în timpul războiului şi un timp după." "Ce făceai acolo?" "Am avut treabă."

Am priceput. Am rămas muţi, toţi şase. No, tulai, drace, a tăcut şi Marţian. Câte nu vorbisem, ce impresii nu schimbam, ce bârfe, ce limbuţie valahă. Avea din plin Ivan ce asculta şi ce raporta. Ce se mai putea face?... L-am mutat pe Marţian de vehicul şi-am început un curs sistematic despre limba română: "Limba noastră?... E cea mai aproape de fondul latin, pe care-l păstrează... E limba strămoşilor romani, aduşi de Traian", şi trage-i cu exemple. Nu l-am slăbit o clipă. Tăcea Ivan şi învârtea volanul. Până la sfârşit a auzit atâtea, că se putea să le fi chiar crezut. Oricum, ne-am despărţit prieteni. N-am simţit apoi nici o umbră trecând peste proaspăta noastră frăţie, nici la Moscova, nici la Leningrad, nici la Kiev, nici după aceea. Ba din contra: parcă dragostea sporea.

Cu Şostakovici, Haciaturian, Kabalevski, Hrennikov şi toţi ceilalţi nembrăţişam frăţeşte-n muzică, sinceri, doritori şi ei, şi noi, de o neştirbită prietenie. Dacă Enescu a fost la Moscova şi cei doisprezece l-au urmat, au făcut-o în numele Muzicii, iar numele Muzicii e sfânt pentru cei ce cred în ea. Restul de dincolo de muzică "no, ducă-să la mâni-sa", vorba lui Marţian. Şi, de ce să nu fiu sincer?... Până astăzi am rămas – câţi am mai rămas – aceiaşi muzicanţi înfrăţiţi prin arta lor, peste mofturile vremurilor... Dar, ce-o fi mai făcut, sau ce-o fi mai făcând Ivan? Delegaţiile de români perindate prin Moscova i-au trecut sau îi trec prin *zim*. Ah, *zim*-urile!... Vremurile, *zim*-urile...!

În 1957 deci, am plecat din Bucureşti cu un cuvânt de zece minute – nu mai mult -, un salut către congres, din partea compozitorilor români. Acelaşi salut se obişnuieşte în asemenea împrejurări din partea tuturor invitaţilor. Cuvântul meu, ca şi al celorlalţi, se încadra în protocolul de relaţii dintre Uniuni şi avea o ţinută oficială: preşedintele, în numele breslei pe care o reprezintă, salută congresul gazdă. Între noi fie zis, astfel de literatură pornea întotdeauna din stiloul lui Fredy. El era meşterul mânuirii prefabricatelor ideologice, pe care cu dexteritate le-aşeza, le lipea, le abţibild-iza într-o primă formă. De obicei, eu nu mai aveam aproape nimic de adăugat sau de modificat: gândirea era leninistă, forma era cea oficializată în presă şi în literatura politică, limba - acelaşi vehicul comun. Odată definitivat, textul trebuia aprobat de "tovarăşul Răutu[12]" – marele pontif ideologic al Comitetului Central.

https://biblioteca-digitala.ro

L-am definitivat, a fost vizat, am pornit la Moscova. Recitindu-l, cu gândul la "limba ţigănească", m-am iritat. Eu mai lipseam, cu lozincile mele, să dau apă la moară ofensei. Lasă ideologia, dar vocabularul, lozincile banalizate, sloganurile repetate la nesfârşit m-au întărâtat. Ce mai puteam face? I-am chemat pe Fredy şi pe Zeno: "Băieţi, mi-e lehamite să citesc textul ăsta. Aceleaşi lucruri o să le pronunţe şi polonezii, şi bulgarii, şi ungurii, şi cehoslovacii, o să batem apa-n piuă. De asta nu putem scăpa. Dar ca să citesc pe limba *Scânteii* un text de zece minute, mi se usucă gura. Uitaţi-vă şi voi: de la "Doroghie tovarişcii" până la "trăiască", de patru ori, nu găsesc o metaforă, un pasaj deosebit, nu răsună "mult e dulce şi frumoasă limba ce-o vorbim"... un ferpar de vocabule internaţionale şi sovietice, de rezonanţă slavă. Ştiţi ce m-am gândit?... Fără s-atingem fondul, să înlocuim cuvintele mohorâte, banale, cu sinonime sonore de origine latină şi-o să vedeţi că sună altfel." Se uitau speriaţi la mine. "Ce, Mistral[13], cu felibrii lui, au avut nevoie de dicţionar ca să citească oda lui Alecsandri? Ascultaţi: *"Latina gintă e regină într-ale lumii ginte mari,/ Ea poartă-n frunte-o stea divină, lucind prin timpii seculari"...* E ceva nelatinesc? Şi, ce sonor vibrează! Pe urmă, aţi auzit de mesajul lui Iorga către Mussolini, când ne-au cedat Ardealul? Ducele a înţeles desigur textul, păcat însă că n-a vrut să înţeleagă adevărul. Apoi, recitiţi-l pe Eminescu în măreţia vocabularului latin..."

I-am convins. Operaţia cădea însă pe mine. Eram singurul care cunoşteam limba română la care mă gândeam. Zeno nu ştia temeinic nici o limbă. Clasele primare, când la unguri, când la şvabi, când la români; liceul aşijderea. Peste ele, Viena. Fredy cu Viena şi Bucureştii, ca Haciaturian: "Armeneşte n-am apucat să termin, ruseşte n-am apucat să-ncep"...

N-a fost uşor, dar am reuşit. Alocuţiunea, citită cu glas sonor, a fost altceva, din altă lume. Ofensa lui Ivan era răzbunată. În amalgamul de intervenţii ale reprezentanţilor democraţiilor populare, ale republicilor unionale, ale oaspeţilor din toată lumea, salutul meu venea dinspre Mediterana, dinspre Italia... în nici un caz dinspre o limbă slavă cu sloganuri internaţionale. S-a remarcat. Basarabenii jubilau, oamenii Ambasadei m-au felicitat, un italian mă striga "fratre"...

Şi ne-am întors acasă. Dar pe Fredy îl muncea o hibă: "Măi băieţi, eu sunt membru de partid, căruia i-am jurat credinţă. Noi am comis o infracţiune, nu trebuia citit noul text fără o nouă aprobare. Aveam consiliul politic al Ambasadei, trebuia să-l consultăm." "Lasă-te, Fredy. Adu-ţi aminte de Bruxelles." Fusesem invitaţi de regină şi, n-am avut de lucru, l-am anunţat pe Vescan – un cap pătrat de ambasador, frate cu sâcâitorul nostru activist[14]. "Ce-a ieşit?... Nici măcar scuze n-am cerut, am rămas mitocani. Nu-ţi aduci aminte ce vânzoală a făcut meşterul Jora?" "Ţie nu-ţi pasă, dar mie... când s-o auzi la partid..." "Şi-atunci?..." "Atunci trebuie să-i mărturisesc tovarăşului Răutu, întocmai. Mă obligă şi carnetul, şi conştiinţa de membru. Vă rog să fiţi de - acord." "Bine, Fredy, dacă aşa trebuie..."

Răutu îl asculta amuzat. Parcă se ţinea să nu râdă. "Şi cum aţi zis în loc de «*Doroghie tovarişcii*»?"... - devenise formula sacră de politeţe, pe care oaspeţii o foloseau în raporturile cu gazda. "Păi, foarte simplu: *«Stimaţi colegi»*..." "Nu e

https://biblioteca-digitala.ro

rău, dar cu *«măreţ»* ce-aţi avut, nu e latin?" "Acum, să vă spun: n-am plecat la vânătoare după cuvinte slave. Am înlocuit cuvintele cu pronunţare mohorâtă, afonă, cleioasă, prin altele cu vocale deschise, sonore, proprii limbii române, aflate de obicei în fondul latin. *Măreţ, măreaţă, măreţie* s-au ponosit, s-au tocit de prea multă întrebuinţare. Pe urmă, ă şi ţ într-un cuvânt..." "Despre *realism socialist* nu vă-ntreb, fiindcă nici nu l-aţi pomenit. V-am lăsat aşa. De altfel", – a scos ochelarii – "nici eu nu ştiu ce mai e cu realismul socialist..."

Avea dreptate. Hruşciov, dizidenţele interne şi externe, mersul vremii zgâlţâiseră stâlpii doctrinei jdanoviste. De altfel, şi în partid începuseră divergenţe cu privire la frăţeasca prietenie: *sovrom*-urile, despăgubirile, trupele pe teritoriu... Gheorghiu - Dej strâmba din colţul gurii, Stalin dizgraţiat, torţionarii Anei Pauker amuţiseră.

Şi deodată Răutu a devenit grav, important, şef: "Tovarăşul Mendelsohn ne creează probleme." Pe Zeno se făcea că nu-l vede. "Nu mă refer la conţinut – fond latin, fond slav -, s-o discute specialiştii. De altfel, la Academie, Graur şi Iorgu Iordan şi-au precizat poziţiile." (Ştiam: începuse prigoana fondului latin.) "Puteţi face cum credeţi. Luaţi cuvântul în şedinţe, în scris. Eu mă refer numai la un caz grav de indisciplină de partid. Tovarăşe Mendelsohn, eşti în posesia unui carnet care te obligă, cunoşti doctrina, cunoşti regulamentul, trebuie să acţionezi în consecinţă. Aţi modificat şi difuzat un document văzut, hotărât, fără o nouă aprobare. Ştiai că îndeplinirea fără ezitare a hotărârilor partidului se află printre primele îndatoriri ale membrilor." Mi-a venit în minte "*perinde ac cadaver*"[15]-ul iezuit. "Trebuia să te-adresezi consilierului politic al Ambasadei."

Fredy se înroşise, tremura, transpira, i se abureau ochelarii. Zeno căsca orbitele. "Tovarăşe Răutu, iniţiatorul sunt eu. Mă asociez acţiunii, îmi asum participarea şi responsabilitatea." "Nu, tovarăşe Dumitrescu, dumneata nu eşti membru, dumneata dai socoteală breslei care te-a ales. Nu ţi se poate pretinde însuşirea disciplinei unui partid din care nu faci parte. Tovarăşe Mendelsohn, te prezinţi la Comisia Centrală de Control, povesteşti totul, cum mi-ai povestit mie, discuţi, lămureşti şi aştepţi hotărârea. Încă o dată: nu e vorba de fondul problemei, ci numai de actul de indisciplină. O să le explic şi eu."

Preşedintele Comisiei Centrale de Control era Constantin Pârvulescu. L-a ascultat zâmbind. Ori de câte ori venea vorba de fondul latin, parcă se lumina, iar când mi-a auzit numele, a clipit semnificativ. Pentru că Pârvulescu mă simpatiza. Nu numai că eram vâlceni şi din "mă, oltene" nu mă scotea, dar simţeam şi la el ce simţeam şi la alţi membri, chiar şi la Răutu: o oarecare sfială, o jenă ascunsă, o invidie parcă, un regret că nu le pot fi subaltern politic, că disciplina de partid nu mă atinge. Fără discuţie că eram un intrus în ierarhie. Dar nu se punea problema să fiu înlăturat, nici agresat politic. Mai înţelept şi mai de folos era să fiu lăsat în pace şi doar îngrădit, la nevoie. Or, aventura noastră nu era importantă şi nici în stare să tulbure orânduirea. Am fost şi de astă-dată lăsat în pace, ba chiar neîngrădit. Nici pe Fredy şi nici pe Zeno nu i-a mai întrebat nimeni, niciodată.

https://biblioteca-digitala.ro

După atâţia ani, când mi-aduc aminte, zic cum am zis de-atâtea ori: "Mulţumescu-Ţi, Doamne, că nu m-ai făcut membru de partid!". Şi de trei ori mănchin, adânc, cum m-a-nvăţat mama mea.

*

Miercuri 8 noiembrie 1989

Azi e 8 noiembrie, sărbătoarea Sfinţilor Arhangheli, şi nu ştiu cum am rămas cu impresia că întotdeauna de Sfinţii Arhangheli se schimbă vremea. Toată noaptea a plouat cu vijelie. S-a răcit deodată, că mă temeam că-ncepe ninsoarea. N-a-nceput, dar e gata. Plouă şi bate vântul. Sfinţii Arhangheli ne zgribulesc în casă. Iar, cum astăzi e onomastica Mihaililor şi Gavrililor, şi cum acel 8 noiembrie 1952 s-a comportat perfid, dezlănţuind o întâmplare de care, amintindu-mi, mi se strânge inima şi-acum, îmi iese înainte meşterul Jora, întâi pentru că era Mihail, şi-apoi pentru că el e eroul întâmplării de care vorbeam.

În primii ani după 1950 nu era uşor de trăit. Sechelele războiului, încă proaspete, prefacerile sociale, seismele rezultând din falia care se adâncea între două lumi şi două concepţii, nedumeririle ne obligau să ne strecurăm cum puteam, nevoindu-ne printre nămeţii evenimentelor, cu speranţele spre mai bine. *Per aspera ad astra*, şi ne opinteam înainte, tot înainte. De altfel, eram tineri, sau destul de tineri. Singuri Breazul[16], Părintele Iancu[17] şi meşterul Gogu[18] depăşeau 60 de ani, meşterul Jora şi Alfred[19] erau pe aproape, Rogalski avea 49, Paul[20] 41, Costy[21] şi cu mine 37, Mariana[22] 26 de ani... Şi, evenimente după evenimente treceau peste noi, tăvălug.

Din 31 decembrie 1947 aveam Republică, în februarie 1948 Rezoluţia lui Jdanov întorcea fundamentele creaţiei artistice pe dos, în iunie eram evacuaţi şi ne mutam în Cotroceni[23], în decembrie, prin Legea Învăţământului Superior, Academia Regală de Muzică şi Artă Dramatică devenea Conservatorul *"Ciprian Porumbescu"*, Academia de Muzică Religioasă dispărea pentru totdeauna – Vera şi Adia îi ardeau arhiva -, eu, din profesor titular de Teorie-Solfegiu, deveneam conferenţiar la o catedră de Armonie, la 9 mai 1949 mi se cânta în primă audiţie *Simfonia*, la 21 octombrie, în locul Societăţii Compozitorilor, se înfiinţa Uniunea Compozitorilor, Enescu, Mihalovici, Stan Golestan, Perlea, Lipatti nu erau primiţi membri. Jora era deja suspendat din Societatea Compozitorilor şi destituit din învăţământ. În 1950, Rogalski scrisese cele *Trei Dansuri*, eu compuneam *Cvartetul de coarde*, Lipatti murea în Elveţia.

*

Între prieteni n-aveam mulţi Gavrili; Mihaili erau însă mai numeroşi, iar printre ei aveam unul şi bun, pe meşterul Jora, "Moş Mişucă". În fiecare an, la 8 noiembrie, îi cinsteam onomastica. De astă-dată, ne-am gândit să-i facem o surpriză: să i-o sărbătorim. De când cu urgiile care-l năpădiseră, îl vizitam mai des.

https://biblioteca-digitala.ro

Eram mulţi, făceam tot ce puteam să nu venim cu mâna goală. Nu ne mai certa, nu se mai oţăra, cedase până la urmă...

Sfântul Mihail din 1952 îl găsea mai amărât ca niciodată. Adunase potop toate poticnelile laolaltă. Viaţa-i întreagă şi le făcuse singur, fluturând panaşul *"sans peur et sans reproche"*, temerar şi imprudent până la sacrificiu. La 31 decembrie 1947, cu ocazia depunerii jurământului pentru Republică de către corpul profesoral al Conservatorului, avusese ideea să ceară un moment de reculegere pentru Regele Mihai, care abdicase în ajun. Tant' Lilly[24] făcuse şi ea imprudenţa să fie sora lui Grigore Gafencu. El se alesese fără catedră, ea se găsea internată în lagărul de la Ghencea.

Rămăsese singur. Zorinca[25] se-mbolnăvise şi plecase în Făgăraşul ei. Numai Buby – fox-ul sârmos – îi ţinea de urât. Învelit în pelerină, îşi făcea de lucru, învârtind pasienţele. N-avea poftă de citit, nici vorbă să lucreze. Răbda de foame, de frig şi de urât. Dădea lecţii, până-ntr-o zi când Fredy, ofuscat, a făcut o interpelare în Consiliul profesoral: "Ce, există în Bucureşti două conservatoare? Unul aici şi altul la Jora acasă? Cer să înceteze această manevră de a corupe tineretul, care are nevoie de educaţie comunistă, nu de tertipuri reacţionare!". Eram jos, în sala din Lipscani – în prezidiu era Rodan[26], vicepreşedintele lui Mezincescu[27]. "Sa-nceteze dasmaţu'! Daca nu, vom lua masuri pa linie de stat!".

Lecţiile lui Jora au încetat. S-a pomenit stingher, flămând, trist, fără nici un venit, fără elevi – bucuria lui.

*

Ceremonia de onomastică urma să se desfăşoare în *Strada Silvestru 16*, începând de la 4 şi jumătate. Moş Mişucă trebuia luat prin surprindere. Ne-am telefonat, ne-am mobilizat. Am dat de veste tuturor prietenilor, recomandându-le discreţie. Mariana, Viorica, Emilia, Alice, Georgeta, Marica, Lotte, Lisette[28] s-au sfătuit şi-au împărţit sarcinile. Meşterul Gogu şi Rogalski se aflau în aceeaşi jalnică situaţie cu sărbătoritul, dar Tutú şi Sanda[29] erau viteze.

Temperatura scăzuse brusc. Ninsese toată noaptea şi continua, învârtindu-se. Înotam printre nămeţi. Un viscol îndrăcit zbura troienele pe bulevard, tramvaiele se-mpotmoliseră. Ne orbeau trâmbele de zăpadă, suflam vălătuci albi, care îngheţau pe gulere şi căciuli. Ne-a deschis Marie-Alix. Veche prietenă a familiei, şchioapă-n baston, o găseam adesea în compania lui tant' Lilly. Când am intrat, micul hol de jos era ticsit, dar domnea o tăcere lugubră. Musafirii se priveau consternaţi. Cu fiecare nou sosit, vântul împingea înăuntru un val de frig şi-o trâmbă de zăpadă. Singur, fără foc, slăbit, demoralizat, surprins azi-noapte de ger, Moş Mişucă zăcea în dormitor, cu 39 de grade. De-abia mai sufla, nu deschidea ochii.

Am telefonat profesorului Balş[30]. Peste puţin timp a sosit şi Nae Cristescu, doctorul şi prietenul casei. Amândoi au propus internarea de urgenţă în spital. Dar cum? Salvarea nu prididea, se lăsa noaptea. Apoi, unde, în care spital? Mihail Jora

https://biblioteca-digitala.ro

nu mai era profesor şi nici membru în Uniunea Compozitorilor... L-au fricţionat, l-au injectat, am aprins focurile cu ultimele lemne, a fost convocată o infirmieră. Darurile zăceau împrăştiate pe mese, pe scaune, pe bufetul din sufragerie. Mă uitam la preparatele destinate petrecerii, la tortul lui Dendrino, la damigeana Părintelui Iancu, la sacul cu jumătatea de porc, cărat de Achim Stoia. Ciomac, Alice Voinescu, Missir, Dinicu, Tudorică Bălan, Costică Palade, Ion Vasilescu, chiar Tutú şi Sanda Rogalski descărcaseră sacoşele, până şi Ghiga şi Marţian Negrea, fiecare adusese câte ceva.

Între timp, musafirii au început să plece. Am rămas doar câţiva dintre cei mai apropiaţi. Afară, zăpada creştea. Străzile se troieneau, se făcea din ce în ce mai frig.

A doua zi de dimineaţă, o căruţă cu lemne cobora *Strada Silvestru*, dinspre biserică. În faţă, lângă ţăranul care mâna caii, se ţinea Mişu[31]. Mariana era cocoţată deasupra, pe lemne. Le cumpăraseră de la Obor. Marie-Alix s-a mutat lângă salon, infirmierele se schimbau zi şi noapte, medicii vegheau, noi toţi ne consideram mobilizaţi ca pentru o datorie de onoare şi, după o săptămână, Moş Mişucă a-nviat ca Pasărea Phoenix, cum prinsese de altfel în ultima vreme obiceiul s-o facă...

Au mai trecut de atunci câţiva ani grei, până şi-a reluat locul la Conservator şi în Uniune, apoi academician, Artist al Poporului... În 1955, la şedinţa convocată de preşedintele Petru Groza, a doua zi după moartea lui George Enescu, n-a fost invitat, dar în 1956 a făcut parte din delegaţia care a participat la reprezentarea operei *Oedip* la Bruxelles şi la comemorarea de la *Père-Lachaise*.

*

Plecasem din Paris în Sâmbăta Paştelor. La miezul nopţii traversam Elveţia. Ne strânsesem pe coridorul vagonului, meşterul Jora, Alfred, Costy, Romeo[32] şi cu mine. Lipsea Fredy. Tot timpul, la Bruxelles şi la Paris, Moş Mişucă îl ignorase. "Chemaţi-l!", a zis de astă-dată. L-a îmbrăţişat, Fredy l-a sărutat, apoi au închinat şampania. De-atunci, au rămas prieteni. După zece ani, la 9 mai 1966, Fredy murea în sanatoriul Otopeni. "Vino să-l vezi" – mi-a zis Vera. "Fredy vrea să-ţi vorbească"...

"Îmi pare rău că lui Rogalski nu mai pot să-i cer iertare..." "Dar el te-a iertat..." "Mă persecută privirea aceea, nu-i pot uita replica..." Fusese în toamna lui 1953. Rogalski era bolnav. Cancerul rupea din el bucăţică după bucăţică. Din falnicul Totó rămăsese o fantomă. Şi, la Dalles, într-o şedinţă, tam-nisam, Fredy a atacat cele trei dansuri: "batjocorirea folclorului, obscurantism" (*Gaida* ajunsese mistică), "lăutărie ieftină" etc. etc.

"Eu te iert, Fredy" – a ripostat Rogalski. "Tu eşti muzicant şi ştiu că nu crezi ce spui..."

"Şi, roagă-l pe meşterul Jora să mă ierte..." "Dar te-a iertat, adu-ţi aminte... eram de faţă..." "Da, dar..." "Nici un dar, pentru Jora vorba e sfântă!..."

https://biblioteca-digitala.ro

*

Povestea lui Moş Mişucă e lungă şi cu multe peripeţii. Dacă notez câte ceva când mi-aduc aminte, o fac pentru memoria muzicii româneşti...

*

Vineri 28 iulie 1995

Joi dimineaţa, 9 mai 1966, în sanatoriul Otopeni murea colaboratorul şi prietenul meu Fredy. "După o lungă şi grea suferinţă" nu sunt vorbe goale. Aş accentua chiar: "după o prea lungă şi prea grea suferinţă". Stomacul, pancreasul, ficatul, vezicile, miopia, obezitatea, pe rând sau pe grupe, îi făceau front comun împotrivă. Nu bea: fuma. Fumega precum un furnal de uzină. Fuma şi scria, scria şi fuma, erau îndeletnicirile principale ale vieţii lui. Când scăpa de sub tutela doctorului Café, mânca, nu glumea. Numai *Bumbeştii* [33] de-ar depune mărturie! Dar, ce, eu şi toată ceata nu mâncam?... El se umfla şi dezumfla ca o minge. Cântarul îi făcea navete din zece în zece kilograme. Organizase perioadele pe vaci grase şi slabe. Când slăbea, îi curgeau pantalonii, i se lungeau mânecile la haină, i se lărgea gulerul la cămaşă, nu mai avea umor. Când trecea ramadanul, înflorea ca un trandafir, era jovial, volubil, roz în obraz, plin în talie... Fredy... nu-mi pot ascunde lacrima care alunecă furiş...

La Otopeni îl vizitam aproape zilnic. Vedeam cum se topeşte, cum se-mpuţinează, cum dispare între cearşafuri. Rămăsese o umbră, mă miram de unde mai poate vorbi: "Jora, Rogalski, Paul, Silvestri... mă simt vinovat..." "Te-au iertat..." "Pe tine te-am iubit..." "Ştiu, Fredy..."

În dimineaţa aceea l-am asistat în moarte. M-am grăbit apoi la Uniune să iau măsurile necesare pentru înmormântare. Avalanşa decedaţilor din ultima vreme ne obişnuise cu ceremoniile.

Conferinţa pe ţară din 1963 mi-l dăruise vice-preşedinte. N-am protestat. Din contra. Între toţi, era cel mai indicat. Înainte de toate, era muzicant, meşteşugar de performanţă. De la cântecul de mase şi prelucrarea de folclor până la simfonie, oratoriu, operă, operetă, balet, trecea în zbor – scria orice, dar şi oricum. Meşteşugul nu l-a servit, l-a handicapat. Sutele de opus-uri uitate, prăfuite o dovedesc... Apoi, Fredy era cultivat, inteligent, civilizat. Dezlipit de ai săi de odinioară, între noi era capabil de prietenie, devenea pozitiv, eficient, loial, folositor Uniunii. Era departe vremea când, răsfăţat între ai săi, zburda în codirişca lui Socor, împroşcând cu spumă jdanovistă muzica şi colegii. Baletele lui Jora, *Dansurile* lui Rogalski, *Noaptea furtunoasă*, Silvestri deveniseră cioturile în care se-mpiedica în şedinţe. "Ce, există două conservatoare, unul aici şi altul la Jora, acasă?" – lui îi aparţine. La izolarea, foamea, mizeria, boala fostului său profesor îşi avea contribuţia. Dezavuarea *Dansurilor* lui Rogalski a făcut-o sumar într-o şedinţă la care asista şi autorul, bolnav, în pragul morţii. "Te iert, Fredy, fiindcă ştiu că nu crezi în ce vorbeşti" - l-a persecutat până la sfârşit.

https://biblioteca-digitala.ro

Am telefonat lui Stoica, şeful Pompelor funebre pe Capitală, care cunoştea rânduiala. Aula Uniunii, catafalc, draperii, plante ornamentale, sfeşnice, cor, dric – îi reveneau. Gărzile, discursurile, cortegiul erau ale noastre. Fredy fusese vicepreşedintele Uniunii, deci un accent se impunea. Mă aflam în plină acţiune, când a telefonat Vera, de departe, printre suspine: "Dragă Ioane, ţi-a murit prietenul şi colaboratorul. Am nevoie de tine. Te-aştept în dimineaţa asta, cât mai repede." "Bine, Vera, pornesc."... Ce s-o fi întâmplat, de ce atâta grabă?...

Holul era ticsit. Stăteau nemişcaţi în scaune, privind în podea. Era un ceremonial, un priveghi, ori impactul momentului?... Nu m-au băgat în seamă. Am văzut un scaun liber şi m-am aşezat, respectând tăcerea. I-am văzut pe Feldman cu Alice, pe Dinu Negreanu cu Hilda, pe Radu Negreanu cu Nuţi, Gherţovici, Weiss, Grete Miletineanu, Duşi Mura, Cobilovici, Gaby Grubea, Mady – sora lui Fredy, cele două surori ale lui Vera... Cu ochii plânşi, rugători, Vera a suspinat: "Ioane, Fredy ţi-a fost colaborator şi prieten. Nu-l lăsa! Partidul vrea să-l incinereze. Comunitatea nu-l recunoaşte. Rabinul nu vrea să mă primească. Numai tu poţi să faci ceva. Vorbeşte la partid. Explică rabinului. Noi vrem ca Fredy să fie înmormântat după legea strămoşească. A fost dorinţa lui şi e hotărârea noastră!" Nimeni n-a clintit. În liniştea de cavou, Vera vorbea printre lacrimi. N-am zis nimic ...

Reîntors la Uniune, am chibzuit de unul singur. Ceilalţi nu-mi erau de folos.

... La Comitetul Central n-aveam de ce să-ncerc. Exageram problema şi, nici cu Răutu, nici cu Pârvulescu n-aş fi scos-o la capăt. Dacă intervenţia unui membru de partid ar fi displăcut, intervenţia mea, tocmai pentru că nu eram membru, ar fi fost deplasată. "Ce te bagi, tovarăşe? Ce interese ai? Mendelsohn era nomenclaturist, membru vechi, a îndeplinit sarcini importante. Între artiştii dumitale era socotit ideologul emerit al breslei. Lăsaţi partidului să hotărască, e o problemă internă a lui, cu atât mai mult cu cât, în ultima vreme, mulţi membri devotaţi, disciplinaţi în timpul vieţii, decedând, vor legea strămoşească. E în interesul partidului ca un membru ca el să dea exemplu de supunere. Membrii importanţi de partid se incinerează. E hotărât! Urnele trec direct în Mausoleu"...

Deci, hai la Capitală. Cu Marin Rădoi, secretarul organizaţiei, am făcut împreună o vacanţă la Eforie şi mi-a lăsat impresia unui om inteligent, liberal, deschis. Avea chiar umor. "Bine,maestre, dacă decedatul a lăsat cu limbă de moarte şi familia stăruie, n-are rost s-amestecăm partidul. Facem mascaradă inutilă. Să lăsăm aşa. Nu ne-amestecăm, nu ne interesează. De altfel, nu e primul caz. A devenit obicei. Toţi vor lege strămoşească, rabin, cavou. Asumaţi-vă dumneavoastră sarcina. Procedaţi la fel ca pentru ceilalţi compozitori decedaţi. Şi e foarte bine că aţi anunţat la timp. Tocmai avertizasem Direcţia Presei, trebuie să revoc. Pentru loc în cimitir, adresaţi-vă Comunităţii. Să ştiţi că le vând foarte scump. Noi nu ne mai amestecăm. Ignorăm problema."

Bravo! Un punct câştigat. Acum, hai la rabin. Din Marea Adunare Naţională, din diferite ocazii ne cunoşteam, ba chiar ne consideram prieteni. Alături de rabin şi de muftiu eram "tovarăşul fără", adică fără partid, pe lista deputaţilor. "De Mendelsohn ăsta nici nu vreau s-aud. Şi-a trădat neamul şi tradiţiile, a blasfemat. Ateu şi activist fanatic, ne-a întors spatele. De ce dumneata răspunzi

https://biblioteca-digitala.ro

întotdeauna la invitaţii, de ce întreţii relaţii amicale cu noi, şi el ne sfida?..." "Pentru că, iertaţi-mă, el era membru de partid, şi eu nu. Dacă aş fi fost membru şi primeam indicaţie, poate aş fi procedat la fel..." "Dar, domnule preşedinte, am auzit că eşti teolog... E-adevărat?... Cum vine asta între comunişti?..." "Am fost, nu mă sfiesc să declar, deşi în dosarul personal, alături de chiaburia lui taică-meu, calitatea de teolog constituie un cap de acuzare. Am învăţat Teologia în Seminar şi în cei câţiva ani de facultate. Am răscolit deopotrivă fundamentele pe care se sprijină teologia creştină: *Vechiul* şi *Noul Testament*. Jumătate din Teologia mea am închinat-o lui Iehova. Învăţasem chiar ceva limbă. Pentru semi-licenţă, am pregătit un comentariu la Iov..." "Deci, dumneata ştii că Dumnezeul nostru e un Dumnezeu intransigent, neiertător..." "Gelos..." "Mendelsohn de ce s-a făcut că nu ştie? Poporul nostru plăteşte de mii de ani nesupunerea, rătăcirile de la voinţa divină. Noi respectăm tradiţiile. Un gest al istoriei pentru noi e o poruncă. Mă mir cum a putut Mendelsohn să vândă o tradiţie milenară pe-o farsă marxistă... Şi peste toate, şi ateist..." "De circumstanţă. Ateismul lui era un conformism la dispoziţiile partidului, nu pornea dintr-o convingere interioară, n-avea un fond moral, nu era o atitudine de conştiinţă." Ascultaţi:

Eram în vacanţă la Sinaia. Parcă-l văd, sus, la Foişor. Venea din oraş fluturând o broşurică de câteva zeci de pagini. "Ionică, ţi-am adus un cadou. Citeşte-o şi te lămureşte. E păcat ca un băiat deştept ca tine să rămână-n ignoranţă." Am citit: *Ghidul ateistului*, o compilaţie semidoctă, nu numai naivă, ci şi ridicolă, făcută de niscai activişti pentru uzul membrilor de partid. "Prostuţule" – i-am zis -, "ce fel de băiat deştept mă crezi când umbli cu astfel de argumente?... Eu n-am ajuns atât de deştept ca să pricep şi să mă conving prin propriile mijloace că nu există Dumnezeu. Cum adică? Există ceasornicul, funcţionează perfect, dar nu există ceasornicarul?..." Dar, mă rog, nu-l puteam convinge pe Fredy, cum nici el pe mine. Pe urmă, cu legea strămoşească. Credeţi că acei prezenţi lângă Vera, neamuri, prieteni, toţi membri de partid, activişti, nu se gândeau la legea strămoşească?... De ce tăceau chitic? Vera pleda şi în numele lor?...

Trecuse peste-un ceas. Eu mă grăbeam, rabinul avea treabă. "Domnule preşedinte, vă propun să împărţim pe din două: jumătate Uniunea, jumătate Comunitatea. Procedaţi după protocolul dumneavoastră: catafalc, expunere, gărzi, discursuri, muzică. Nu ne-amestecăm. După ce terminaţi, aduceţi-l la cimitir. Îl aşteptăm, iar dumneavoastră nu vă mai amestecaţi." A fost întocmai: expunere în Aulă, coroane, jerbe, multe flori, muzică proprie, gărzi, discursuri... La *Filantropia* l-au smuls din maşină, l-au dezbrăcat la piele, i-au aruncat florile şi decoraţiile, i-au aplicat spălările rituale, l-au stropit cu balsamuri, l-au înfăşurat în giulgiu şi, într-un sărman coşciug de scânduri, l-au aşezat deasupra gropii. Au citit, au cântat, au strigat şi, cu un ţipăt sfâşietor către Iehova, l-au prăbuşit în adânc. Legea strămoşească a fost împlinită...

Asta e povestea lui Fredy, peste care, inexorabil, timpul rostogoleşte lespedea uitării... (...)

https://biblioteca-digitala.ro

*

Luni 15 ianuarie 1990

A murit Zeno, bătrânul meu Zeno, aliatul, neclintitul, eternul vicepreşedinte, douăzeci de ani – bob numărat cu ziua şi cu ceasul! Protestez! Parcă-l văd, parcă-l aud, parcă-l aştept! Nu ştiu de ce secolul nu l-a mai răbdat. Începuseră-mpreună, trebuia să fi sfârşit odată. Ce mai conta un deceniu: ar fi rămas pe deplin contemporani...

"Zeno, bunul meu Zeno! Te călătoreşti, te topeşti în hău... te mistuie timpul, te-nghite uitarea... Îmi laşi umbra şi amintirile. Îmi lipseşti, voiam să-ţi telefonez, să bârfim... Nu ziceai tu, acum o săptămână, că ne-aşteaptă soarta deşeurilor?... Şi nu te consolam eu, că ne-am sfârşit călătoria, dând în lume altor rând? Vreau să continuăm... Ce număr de telefon ai?..."

*

Miercuri 17 ianuarie 1990

Înmormântarea lui Zeno, în cavoul Uniunii. Ultimul loc. Dacă mai aştepta, rămânea fără domiciliu!

Mi-aduc aminte de pe când inauguram lăcaşul de veci, proaspăt restaurat. Câteva zeci de rafturi căscau gurile goale, în aşteptare. Rânduiam oasele lui Cucu, adunate-ntr-un săculeţ. Le cânta popa Mitric, le stropea cu vin. Zeno şi Buicliu sencontrau alături, ca în şedinţele de catedră, ca în cenacluri, ca în Comitet: "Ăsta e locul meu!" "Ba, al meu!" "Tu, dă-te mai la fund!..." "Ba, dă-te tu!" "Nu vreau lângă tine!" "Nici eu!"...

"Grăbiţi-vă, băieţi! Care pe care!" Nicu Buicliu a câştigat. Zeno a rămas cu trabucurile şi tăriile, încă 16 ani...

În capelă era rece de frigider. Am ieşit la soare, pe trepte, afară. N-am auzit panegiricele... Stoica, omul cu pompele funebre, se afola printre gropari. Mi i-a servit pe toţi. "Domnu' Stoica, mai ai mult până la pensie?" "Nu, maestre!" "Nu te grăbi, aşteaptă-mă!"...[34]

NOTE

[1] **Ludwig Thuille** (1861-1907) – compozitor german, profesor la München. Este autorul unui *Tratat de armonie* (1907).
[2] **Stephan Krehl** (1864-1924) – compozitor şi pedagog german, profesor la Conservatorul din Leipzig. Mihail Jora i-a fost elev.
[3] **Henri Reber** (1807-1880) - compozitor francez, profesor de Armonie la Conservatorul din Paris. Este autorul unui *Tratat de armonie* (1862).
[4] **Paul Constantinescu**
[5] **Andrei Tudor** (1907-1959) – muzicolog
[6] "Valorosului meu elev"
[7] **Oteşani** (jud. Vâlcea) – satul natal al compozitorului Ion Dumitrescu.
[8] Compozitorul **Gheorghe Cucu** (1882-1932)

https://biblioteca-digitala.ro

[9] **Alfred Mendelsohn**
[10] **Zeno Vancea**
[11] **Marţian Negrea**
[12] **Leonte Răutu**
[13] **Frédéric Mistral** (1830-1914) – poet francez de limbă provensală, figura cea mai importantă a mişcării **felibrilor** şi unul dintre întemeietorii acesteia. A activat toată viaţa pentru stimularea producţiei literare provensale şi pentru legături de prietenie cu popoarele catalan, basc, italian şi român, considerate de el ca purtătoare ale unei civilizaţii tipic "neolatine".
Felibrii: membrii unei grupări literare din sudul Franţei, consituite în a doua jumătate a secolului al XIX-lea în vederea păstrării şi dezvoltării limbii provensale şi a dialectelor meridionale. În 1879, societatea a decernat lui Vasile Alecsandri premiul pentru *Cântecul gintei latine*.
[14] **Mauriciu Vescan**
[15] **"ca un cadavru"** – expresie prin care Ignaţiu de Loyola recomanda iezuiţilor disciplina şi supunerea faţă de superiori.
[16] **George Breazul**
[17] **Ioan D. Petrescu**
[18] **George Georgescu**
[19] **Alfred Alessandrescu**
[20] **Paul Constantinescu**
[21] **Constantin Silvestri**
[22] Poeta **Mariana Dumitrescu** (1924-1967), soţia lui Ion Dumitrescu. Referire la anul 1950.
[23] Referire la un eveniment dificil din viaţa familiei noastre: după naţionalizarea băncilor, evacuarea -în 48 de ore – din apartamentul situat în **Str. Valeriu Branişte nr. 56**, în care locuiau părinţii, bunicii şi mătuşa mea (Ion şi Mariana Dumitrescu, Nicolae şi Eufrosina Şerban, Elena – sora mamei, căsătorită ulterior Rodescu) şi mutarea în casa din **Str. Dr. Brândză nr. 16** (în Cotroceni, lângă Grădina Botanică), imobil construit de bunicul N. Şerban. Până la sfârşitul anilor 1960 aveam să locuim cu toţii, înghesuiţi (familia se mărise între timp), laolaltă cu diverse persoane străine, impuse de regim şi de urgia vremurilor.
[24] **Elena Jora** (1893-1975) – soţia lui Mihail Jora.
[25] **Zorinca** - menajera familiei Jora.
[26] **Eugen Rodan**
[27] **dr. Eduard Mezincescu** – preşedintele Comitetului pentru Artă.
[28] **Mariana Dumitrescu, Viorica Silvestri** (soţia lui Constantin S.), **Emilia Guţianu-Alessandrescu** (artistă lirică, soţia lui Alfred A.), **Alice Feldman** (soţia lui Ludovic F.), **Georgeta Breazul** (profesoară de muzică, soţia lui George B.), **Maria-Ana (Marica) Constantinescu** (soţia lui Paul C.), **Lotte Iancu** (soţia lui Mişu I.), **Lisette Georgescu** (pianistă şi cântăreaţă).
[29] **Florica (Tutú) Georgescu** (soţia dirijorului George G.), **Sanda Rogalski** (soţia lui Theodor R.).
[30] **Matei Balş** (1905-1989) – medic, prof. univ la Bucureşti.
[31] Compozitorul **Mişu Iancu**
[32] **Romeo Drăghici**
[33] Restaurant bucureştean
[34] Vineri 6 septembrie 1996, la orele 7,30 dimineaţa, compozitorul Ion Dumitrescu a încetat din viaţă. Duminică 8 septembrie a avut loc ceremonia funebră în Aula Palatului Cantacuzino (Uniunea Compozitorilor şi Muzicologilor, Muzeul Naţional **"George Enescu"**) şi apoi înhumarea la Cimitirul **Bellu**. Domnul Ion Stoica a organizat funeraliile.

text stabilit şi note de Ilinca DUMITRESCU

https://biblioteca-digitala.ro

BIZANTINOLOGIE

Sebastian BARBU-BUCUR

NECTARIE SCHIMONAHUL
din Chinoviul românesc Prodromu-Athos
100 de ani de la moartea lui

De peste un mileniu, Muntele Athos este cel mai renumit centru al monahismului ortodox. Încă din timpul împăraţilor comneni (sec. XI-XII), Athosul a devenit un mic Bizanţ, o a doua patrie a marelui imperiu creştin de Răsărit.

După căderea Bizanţului (1453) s-au transferat şi adăpostit în Athos cele mai de preţ tezaure creştine ameninţate cu distrugerea şi profanarea turcilor. Graţie acestui nou Bizanţ – care este Muntele Athos – se păstrează astăzi cele mai valoroase documente şi odoare bizantine, slavone şi româneşti, zeci de mii de tipărituri vechi şi manuscrise de tot felul, printre care şi muzicale. Athosul este, într-adevăr, o adevărată cetate a culturii medievale, în care au fost promovate sau păstrate valori inestimabile şi care, în ansamblul ei, poate că nu este depăşită nici de Vatican.

Preluând de la Bizanţ frumuseţea slujbelor de odinioară, cele peste trei sute de biserici şi paraclise din Athos au păstrat, nealterat de influenţe străine, întregul tezaur patristic al cultului ortodox - tipicul, cărţile de slujbă, tradiţia -, promovând cea mai autentică muzică bizantină, care a fost preluată întocmai şi de ţările române.

Pentru cultura lumii întregi şi pentru istoria patriei noastre, Muntele Athos reprezintă un interes considerabil. Un număr mare de oameni de cultură – scriitori, filologi, arhitecţi, pictori, bizantinologi, muzicologi, cercetători în toate domeniile – vin aici în fiecare an pentru a studia comorile mănăstirilor athonite.

În diverse domenii, ca şi în cel muzical, nu pot fi făcute studii aprofundate fără studierea documentelor din bibliotecile Athosului, drept pentru care şi noi am întreprins, în acest scop, o acţiune de cercetare a valorilor muzicale de aici, fotografiind şi scriind de mână manuscrise româneşti, dăruite de către domnitori sau ierarhi români, aduse din ţară de către călugării români şi greci, sau - mai ales - scrise de către monahii români care au vieţuit în Athos.

Poposind doi ani şi jumătate în Elada şi în Muntele Athos (între 1982-1985), am depistat un număr de circa 250 de manuscrise muzicale româneşti - şi greceşti scrise de români – de tradiţie bizantină, cu notaţie cucuzelianã sau hrisanticã.

https://biblioteca-digitala.ro

Primul lucru, care se impunea cu stringenţă, a fost ca, împreună cu părintele Petroniu – eminentul ieromonah de cultură şi trăire duhovnicească –, să reorganizăm biblioteca în funcţie de domenii şi s-o reinventariem (întrucât nu mai exista un inventar), sectorul muzical revenind subsemnatului. Imbold în realizarea acestui lucru a fost şi faptul că am găsit, chiar la coborârea mea de pe vapor (8 iulie 1982), la arsanaua Schitului Prodromu, **file de inventar** mototolite şi pline de motorină, ce fuseseră folosite cândva la ştergerea motorului bărcii.

Cărţile şi manuscrisele de tot felul erau amestecate. Un singur exemplu în acest sens va fi grăitor: manuscrisul psaltic cu un număr vechi de inventar „706" era într-un colţ al bibliotecii, iar cel cu numărul „5982" în coltul din partea opusă, de unde şi putem conchide că Biblioteca de la Prodromu conţine cel puţin 6000 de volume, cărţi şi manuscrise.

În noul inventar am înregistrat manuscrisele muzicale – care acum sunt aşezate separat – cu două numere (exemplu: 1/68), prima cifră reprezentând ordinea vechimii, iar cea de-a doua pe cea a mărimii (dimensiunii) manuscrisului.

Majoritatea manuscriselor, după cum se va vedea în capitolele respective ale acestui studiu, nu au paginaţie originală, astfel încât am fost nevoit, cu binecuvântarea părintelui Petroniu, să numerotez **cu creionul** filele, fie cu numere 1,2,3,4,...etc., fie cu numerele 5,10,15,20,...etc., operaţie necesară în descrierea analitică sau sintetică a acestora.

Cu mulţi ani înainte de ajunge la Athos – din puţinele informaţii pe care le aveam – am fost stăpânit, până la obsesie, de figura măreaţă a celui mai mare protopsalt român din toate vremurile şi am dorit din tot sufletul să merg pe urmele lui ca să-i studiez viaţa şi vasta operă muzicală. Dumnezeu şi oameni de bine, ca I.P.S. Apostolos Dimelis – mitropolitul Rodosului, Dr. Honoris Causa Vasile Tomescu şi alţii, m-au ajutat să ajung acolo în vremuri când aşa ceva era aproape cu neputinţă.

În Biblioteca Chinoviului Românesc Prodromu din Athos, singura la care ne oprim în acest studiu, se află 132 de manuscrise cu muzică psaltică şi bizantină. Cercetând în amănunt aceste manuscrise, am constatat că în majoritate ele cuprind opera muzicală a lui Nectarie Vlahul.

Date biografice

Dintru început menţionăm că se cunosc cel puţin trei persoane diferite cu numele de Nectarie, fapt pentru care nu de puţine ori s-au făcut confuzii, punându-se activitatea altui Nectarie pe seama lui Nectarie Vlahul.

Astfel, este cunoscut Nectarie Frimu (m.1856), care tipăreşte la Nemţ *Antologhia de cântări* în anul 1840, iscălindu-se "Ierodiacon", şi la Iaşi *Carte de cântări* în 1846, iscălindu-se Nectarie Tripoleos – arhiereu. În manuscrisul nr. 31/28 de la Prodromu, scris în anul 1844 de un anonim, găsim (la paginile 305-376) "Heruvice mari făcute de Nectarie Ierodiaconul din Mănăstirea Neamţ", pe care îl identificăm tot cu Nectarie Frimu.

https://biblioteca-digitala.ro

Un alt Nectarie care este **Iero**-schimonah, şi nu schimonah ca Nectarie Psaltul, este şi cel de-al doilea ctitor al Schitului Prodromu (m.1900).

Primele informaţii referitoare la viaţa lui Nectarie Schimonahul le găsim la C. Erbiceanu[1] - informaţii pline de inadvertenţe (care au indus în eroare pe toţi cei care ulterior au abordat, fie şi în treacăt, figura acestui mare protopsalt român), dar şi informaţii demne de luat în calcul.

„Episcopul de Huşi Sofronie Miclescu (1826-1851)" - spune Constantin Erbiceanu -, "fiind foarte iubitor de cântări, a ales vreo câţiva copii şi i-a dat să înveţe psaltichia, între care a fost şi părintele Nectarie; iar din toţi mai în urmă a ales trei şi pe părintele Nectarie al patrulea, pe care l-a luat la episcopie la Huşi să cânte la biserică. Pe urmă Sofronie Miclescu făcându-se mitropolit, s-a mutat la Iaşi (în februarie 1851- **n.n.**), iar pe Nicolae Creţu l-a luat un arhimandrit şi l-a dus la Galaţi, unde avea metoc şi biserică."

După opinia noastră, Nectarie avea 47 de ani în 1851 şi era de mult călugărit şi stabilit în Muntele Athos.

După opinia lui C. Erbiceanu, după această dată (1851) a fost descoperit la Galaţi de fratele său mai mare, Athanasie, care l-ar fi dus în Mănăstirea Ciolanu, unde era şi el. „Aici a primit scufia de frate şi într-o vreme s-a dus la Mănăstirea Căldăruşani. Acolo era poftit şi Macarie Dascălul de la Bucureşti la hramul mănăstirii şi l-a pus de a cântat şi pe fratele Nicolae şi s-a mirat foarte de glasul şi de ştiinţa lui şi i-a zis că are să-l facă dascăl şi protopsalt."

Macarie Ieromonahul se afla la Mănăstirea Neamţ între anii 1831-1833, unde presupunem că Nectarie ar fi putut să-l cunoască, având la 1833, după opinia noastră, vârsta de 29 de ani. Între anii 1834-1836, pe Macarie îl găsim la Căldăruşani în funcţiile de tipograf, corector şi apoi director al tipografiei. **Fratele Nicolae nu putea să-l cunoască pe Macarie la Căldăruşani după 1851** - cum afirmă Erbiceanu -, **deoarece în 1836 acesta, grav bolnav, este luat de sora sa, maica Perieteanu, stareţa Mănăstirii Viforâta, la care şi decedează în acelaşi an.**

"De acolo" - de la Căldăruşani, continuă Erbiceanu – "a venit cu fratele său, părintele Athanasie, la Sfântul Munte la Schitul Xenofu şi fiindcă era încă prea tânăr s-au dus amândoi la Ierusalim[2], apoi s-au întors la Mănăstirea Neamţului. Aici s-a făcut călugăr în mantie şi i s-a pus numele Nectarie; de acolo iar a venit la Sfântul Munte şi a cumpărat cu frate-său o chilie la Sfânta Ana. Aici a şezut 16 ani."

Aşadar, după informaţia lui C. Erbiceanu, Nectarie pleacă de la Căldăruşani la Sfântul Munte şi nu este primit, fiind prea tânăr. În 1834-1836, când l-ar fi putut cunoşte pe Macarie, avea 30-32 de ani. După cum vom putea vedea chiar în subnotele acestui studiu, cunoaştem foarte mulţi viitori monahi români care aveau în jur de 20 de ani - şi chiar mai puţin - atunci când se închinoviau în Athos.

Cât va fi stat la Ierusalim nu ştim, dar presupunem că nu a fost o scurtă vizită, căci din această vreme - acum ştim şi anul: 1836 - se păstrează la

https://biblioteca-digitala.ro

Prodromu un valoros manuscris grecesc de V+505 pagini (fără paginaţie originală). Pe fol V găsim o însemnare târzie, cu literă latină şi în limba română: "Vecerno-Utrenar **pentru Postul mare.** Cântări alese (...) Original manuscris scriptum. Toate acestea scrise şi modificate de Nectarie Schimonahul, prim cântăreţ al Sfântului Munte şi general în Orient, român moldovean din oraşul Huşi. **Scrisă în Ierusalim 1836"** (**s.n.**). Pe fol. Vr, tot cu literă latină şi în limba română, scrie: "Să se conserve ca cel mai preţios odor al Chinoviului Român Prodromu din Sfântul Munte Athos", iar pe cotor - „Manuscris grecesc de psaltichie scris de părintele Nectarie".

În 1836 – anul morţii lui Macarie –, Nectarie avea 32 de ani. De bună seamă că în 1836 a copiat, numai, acest manuscris, care-i va folosi mai târziu pentru traduceri în limba română. Menţionăm că în această vreme erau foarte puţine manuscrise – chiar şi greceşti – cu notaţie hrisantică, motiv pentru care va fi poposit destul de mult la Ierusalim pentru a copia acest voluminos manuscris care, mai târziu îi va fi de mare folos ca izvor al traducerilor şi tălmăcirilor sale.

Din Ierusalim - spune C. Erbiceanu – "s-a întors la Mănăstirea Neamţului, unde s-a făcut călugăr în mantie şi i s-a pus numele Nectarie" şi „de acolo, iar a venit la Sfântul Munte, la Sfânta Ana, unde a şezut 16 ani".

Deci "s-a întors la Neamţ", ca şi când ar fi plecat de acolo. Se pune întrebarea când "s-a întors la Neamţ": în 1836, când a scris (copiat) manuscrisul? Ioanichie Bălan, preluând eronat ştirea, spune: "Prin anii 1845 schimonahii Nectarie şi Athanasie se duc definitiv la Sfântul Munte, unde îşi cumpără o chilie mică lângă mare, în partea de răsărit a Athosului, la locul numit Vigla. În această colibă pustnicească s-au nevoit cei doi fraţi schimonahi timp de 16 ani de zile."[3]

Mai întâi, în 1845 poate că nu erau încă schimonahi, ci doar monahi, schimnicia (schima mare) căpătându-o, poate, după stabilirea la Athos. Apoi este bine cunoscut faptul că la Vigla s-au dus mult mai târziu, retrăgându-se la liniştea din chinovia Prodromu. La început, cei doi fraţi s-au stabilit la o chilie de la Sfânta Ana.

Inadvertenţa cea mai mare a lui C. Erbiceanu apare la începutul textului, unde spune că "Sofronie Miclescu, făcându-se mitropolit (anul 1851 - **n.n.**) s-a mutat la Iaşi, iar pe Nicolae Creţu l-a luat un arhimandrit şi l-a dus la Galaţi, unde avea metoc şi biserică", pentru ca spre sfârşitul expunerii sale să spună că "după 16 ani de şedere la Sfânta Ana, la 1852 când a venit în schitul nostru nu a aflat nici o cântare în româneşte (...) şi îndată s-a pus cu multă silinţă şi a tradus toate cântările din greceşte în româneşte, iar unele le-a compus sfinţia sa din nou."[4]

La un an de la scrierea lui C. Erbiceanu – 15 August 1890 –, Alexandru Mironescu[5], făcând o vizită la Athos, l-a cunoscut personal pe Nectarie Schimonahul şi, descriindu-l pe scurt, îi zice "om de mai bine de 70 de ani", când, după opinia noastră, avea atunci 84 de ani.[6]

Din noianul cântărilor compuse sau traduse de Schimonahul Nectarie, Dometie Ionescu de la Schitul Icoana din Bucuresti alege şi tipăreşte în Bucureşti, la 1898, o Antologie, în prefaţa căreia nu dă date biografice despre Nectarie. Spune doar că "părintele Nectarie, de la 1854 până la 1857, trăind printre greci, a

https://biblioteca-digitala.ro

compus multe cântări greceşti, pe care mai apoi şi în româneste le-a tradus"[7]. Între anii 1854-1857 Nectarie vieţuia la Prodromu printre români, nu printre greci; iar în sens larg, el a trăit printre greci dinainte de 1850 şi până a trecut la cele veşnice (anul 1899).

La 1902, Nifon Ploeşteanu, fără să dea vreo dată biografică, îl aminteşte doar şi, confundându-l ca şi alţii, îl numeşte "**Ieromonahul** Nectarie" (**s.n.**).[8]

Şi Badea Cireşeanu, într-un articol din 1906[9] şi în *Tezaurul liturgic*[10], aminteşte şi despre "vestitul cântăreţ român **Ieromonahul** Nectarie (**s.n.**) decedat la 1898". Ori, aşa după cum vom vedea, Nectarie a fost schimonah şi niciodată preot-monah; şi nu a decedat în 1898, ci la 1899.

Mihail Gr. Posluşnicu[11] îl confundă cu ierodiaconul Nectarie Frimu (m.1856), "născut la Huşi şi devenit, mai târziu, arhiereul Tripoleos de Huşi, care a compus şi tipărit o *Utrenie* şi o *Liturghie*. Acesta s-a expatriat apoi (...) în Schitul românesc Prodromu."

Mai târziu, în anul 1937, Nicolae Severeanul, citându-l pe Dometie Ionescu[12], spune că Nectarie Schimonahul a murit la 1898[13].

La 1940, arhiereul Veniamin Pocitan, în cartea sa *Sfântul Munte al Athosului*, pomeneşte şi numele monahului Nectarie, "care a fost cântăreţ al Schitului românesc Prodromu (m.1893)[14].

Ultimele ştiri tipărite cu privire la Nectarie Schimonahul le găsim în *Patericul* lui Ioanichie Bălan, care scrie că "între 1840-1842 episcopul Sofronie Miclescu a luat pe tânărul Nicolae Creţu la Episcopia Huşilor, împreună cu alţi tineri, unde a învăţat tipicul şi muzica"[15].

După cum se ştie, această muzică se învaţă bine la vârste foarte mici. În şcoala de muzică a lui Antim Ivireanul din anul 1713 se precizează că "aceşti copii să nu fie mai mici de 10 ani, nici mai mari de [15]". Şi în secolul nostru, Ştefan Pruteanu, Alexie Buzera, subsemnatul şi alţii au început învăţarea muzicii psaltice în şcoli oficiale, la vârsta de 11 ani, astfel încât este de neacceptat faptul că Nicolae Creţu ar fi fost dat la învăţătura muzicii între 1840-1842, când după opinia noastră avea 36-38 de ani.

În continuare, Ioanichie Bălan scrie: „Prin anul 1845 schimonahii Nectarie şi Atanasie se duc definitiv la Sfântul Munte, unde îşi cumpără o chilie mică lângă mare, în partea de răsărit a Athosului, în locul numit Vigla"[16]. Se ivesc însă câteva inadvertenţe: la numai trei ani după ce **tânărul Nicolae Creţu** fusese dat la învăţătura muzicii (1840-1842), apare deja ca schimonah, ori este cunoscut faptul că schima mare se dă unui monah la o vârstă înaintată. În 1845 Nectarie putea fi schimonah, căci, după opinia noastră, avea atunci 41 de ani.

La pagina XXI, unde Ioanichie Bălan dă portretul schimonahului, scrie: "Schimonahul Nectarie Creţu, mare protopsalt (...) (m.1898)". În subcapitolul intitulat „Cuviosul Nectarie Protopsaltul" (p. 449), Părintele Ioanichie Bălan menţionează că schimonahul a trăit între anii 1808-1898, pentru ca la paginile 500-505 să scrie: „În vara anului 1903, Cuviosul Nectarie Protopsaltul s-a strămutat la

https://biblioteca-digitala.ro

veşnicele locaşuri, **fiind în vârstă de 95 de ani** (**s.n.**) din care 75 de ani de nevoinţă călugărească".

Aşadar, din prima informaţie aflăm că Nectarie Creţu a trăit 90 de ani, iar din cea de-a doua - 95 de ani. Făcând un calcul matematic simplu se poate deduce că Nectarie Creţu a îmbrăcat schima monahală sau a intrat în mănăstire în jurul vârstei de 20 de ani, el trăind "75 de ani de nevoinţă călugărească".

Vom reţine şi alte date importante din viaţa lui Nectarie, de la cei patru biografi ai săi: C. Erbiceanu, Irinarh Şişman, Ioanichie Bălan şi mai ales de la Paisie Lambru Ploieşteanul[17], care a vieţuit cu marele protopsalt 40 de ani, începând cu anul 1859.

Irinarh Şişman Mehedinţeanul scrie la Schitul românesc Prodromu din Muntele Athos *Istoricul Sfântului Munte*, în zece tomuri. Tomul al II-lea (care este "scris în cinci ani şi trei zile, ziua şi noaptea neîncetat, 6 apr. 1901 - apr. 1906") cuprinde "Viaţa **Schimonah(ului) Cuvios Părintele Psaltu' Nectarie Vasilescu Creţu**" (**s.n.**). „**Născut în anul 1807** în oraşul Huşi, numele din mirenie Nicolae, prenumit Creţu, tatăl Vasilie, maica Joiţa; venit în Sfântul Munte în anul 1855, scufia au luat-o în Mănăstirea Căldăruşani şi călugărit în Mănăstirea Neamţului şi **mort în anul 1899 Nov.17**, au trăit în Sfântul Munte 44 de ani, iar ai vieţii **92 de ani**" (**s.n.**).[18]

Cele mai credibile date privind naşterea şi moartea lui Nectarie le considerăm pe cele inedite, furnizate de Ieroschimonahul Paisie Lambru, care, în ms.117/74 (fol.IIr), spune că "de la vârsta de cinci ani (Nectarie - **n.n.**) a fost dat la Sfintele cărţi, la un arhiereu grec, anume Grigorie, trecând clasele şi gimnaziul". În alt manuscris (ms.122/129, p. 641), tot Paisie scrie: "După ce a terminat toate clasele l-au pus **să înveţe Psaltichie** (**s.n.**) tot la acelaşi părinte Grigorie, că era cântăreţ bun, aşa că Nicolae se silea la cântări, cât au întrecut pre (ceilalţi) elevi şi băieţii ziceau că Nicolae are să fie renumit cântăreţ".

Din acest fragment reiese clar şi, de altfel, firesc că Nicolae a început învăţarea muzicii psaltice la o vârstă foarte fragedă.

La 29 aprilie 1997 Cuviosul monah Galali, grec din Capsala, din Sfântul Munte, chilia "Întâmpinarea Domnului", a dăruit un manuscris muzical de 648 fol., scris de acelaşi Paisie în anul 1911, spre a fi pus în Biblioteca Schitului, de unde "s-a înstreinat".

În acest manuscris (ms. rom. nr. 122/129) din anul 1911, Paisie Lambru (la fol.640-647) scrie "**Viaţa şi petrecerea Cuviosului Părintelui nostru fericit Nictarie Schimonah** (s.n.), fost protopsalt în Sfântul Munte al Atonului în Chinoviul Român numit Prodromul cu hramul Botezul Domnului...", manuscris din care vom reţine majoritatea informaţiilor pe care le vom reda şi la care vom adăuga câteva ştiri extrase din ms 117/74 scris de acelaşi autor, la anul 1901.

"Naşterea Cuviosului au fost din Oraşul Huşi, ţinutul Iaşi. (...) Părinţii lui au avut şase fete. Trei le-au dat la călugărie în Mănăstirea Vărateul, Jud. Neamţ, şi celelalte s-au măritat; (...) avea şi un frate mai mare care şi el era dus la Mănăstirea Neamţului fiind croitor şi veşmântar acolo în Neamţu, iar Nectarie avea

https://biblioteca-digitala.ro

numele Nicolae. Părinţii lui au fost trecuţi către Domnul iară fratele lui – Atanasie - l-a dat la şcoală la un **arhiereu grec anume Grigorie** (**s.n.**)". În ms. rom. nr. 177/74, (fol. IIr), acelaşi Paisie spune că: "De la vârsta de cinci ani Nicolae a fost dat la sfintele cărţi, trecând clasele şi gimnaziul." După ce a terminat toate clasele şi gimnaziul, Nectarie a învăţat psaltichie la acelaşi Grigorie, „că era cântăreţ bun, aşa că Nicolae se silea la cântări, cât au întrecut şi pre elevi şi băieţii ziceau că Nicolae are să fie renumit cântăreţ."

În acelaşi manuscris, înregistrat de noi cu nr.117/74, Paisie Lambru scrie în continuare: "El din tânără vârstă neiubind slava şi lauda lumii acesteia, după terminarea învăţăturii, au mers la Mănăstirea Neamţului fiindcă avea acolo un frate (...) călugăr, mai mare de ani şi cu viaţa îmbunătăţită. Văzînd sfânta viaţă călugărească, şi prin multa sfătuire a fratelui său, a îmbrăţişat viaţa monahală".

Nu după mult timp, Nicolae a fost uns în monahism, primind numele de Nectarie şi a fost pus la stranã **canonarh şi cântăreţ**.

După puţin timp "stareţu' cu duhovnicii, văzînd buna şi pioasa lui purtare (...) au hotărât într-o unire să-l hirotonească diacon, apoi şi preot, şi fericitul, neiubind slava şi mărirea acestei lumi, au auzit de ziua întru care era să-l hirotonească (şi) a fugit în desimea pădurilor socotindu-se nevrednic pentru aşa sfântă treaptă. După ce a venit în mănăstire au început iarăşi a-l supăra. După un timp a ieşit din Mănăstirea Neamţu cu fratele lui, Atanasie, şi au mers în Mănăstirea Ciolanu din districtul Buzău, care avea nume de sihăstrie şi mulţi liniştitori (**sic**) în timpul acela. După doi ani de zile şi acolo au (vrut – **n.n.**) să-l hirotonească şi văzîndu-se în a lui smerenie, au plecat şi de acolo (cu fratele său - **n.n.**) şi au mers în Mănăstirea Căldăruşani, în districtul Bucureşti." (Unde C. Erbiceanu afirmă că la hramul Mănăstirii l-ar fi cunoscut pe Macarie Dascălul de la Bucureşti (m.1836), "care s-a mirat foarte de glasul şi de ştiinţa lui şi i-a zis că are să-l facă dascăl şi protopsalt[19]"). "În vremea aceea erau (la Căldăruşani – **n.n.**) mulţi părinţi îmbunătăţiţi, mari cu faptele şi acolo au stat (cu fratele său Atanasie – **n.n.**) ca patru ani în Schitul Cociob[20], (**sic**) lângă mănăstire.

"Dar fiul păcii căuta liniştea ca cerbul cel însetat de apele pustiului munţilor (şi – **n.n.**) gândind la o viaţă mai liniştită, a plecat la Sfântul Munte. A vizitat toate mănăstirile, schiturile, sihăstriile şi chiliile şi la anul 1842 s-a aşezat (cu fratele său Atanasie – **n.n.**) la Sf. Ana". Aici era în vremea aceea „ca vreo 20 de chilii cu români printre care era şi Isaia Schimonahul - bun teolog - şi Nifon, viitorul ctitor al Prodromului". La Sf. Ana, poziţia este frumoasă, toate casele părinţilor fiind aşezate pe coasta Muntelui Atonului, ca nişte felinare spânzurate. Aici „au cumpărat chilie, cu biserică (şi – **n.n.**) se bucurau de multa linişte ce o aveau (...) şi în puţină vreme a învăţat a săpa cruci de lemn, pentru hrana vieţii şi pentru birul ce trebuia să-l dea la mănăstire, câte 25 de franci pe fiecare an".

Era – şi este şi acum – obiceiul în Sfântul Munte, ca la Hramuri şi Sărbători mai mari, să fie invitaţi toţi cântăreţii mai de seamă, să cânte pe rând la privegherile de toată noaptea „şi auzind grecii că Nectarie Vlahul este cântăreţ desăvârşit l-au poftit să cânte, şi prea multă vreme nu s-a putut ascunde întru

https://biblioteca-digitala.ro

smerenia sa. După ce a cântat, s-a dus vestea în tot Muntele şi în tot Orientul ortodox şi-l pofteau toţi grecii la praznicele lor, primindu-l cu mare paradă la poarta mănăstirilor lor, ca să asculte frumoasa şi smerita lui cântare ca de înger".

Constantin Erbiceanu, care l-a văzut şi l-a auzit cum cântă, relatează: "Nectarie Vlahul este de staturã înalt, om frumos şi plăcut la faţă. Bătrîn peste 70 de ani, vocea îi este sonorã, dulce şi linã. Cântând nu se observă nici o mişcare pe figura lui, aşa cã s-ar părea cã nu el este cel care cântă (...) de aceea, ascultătorii nu să pot dezlipi de a-l auzi. Modulaţia vocii este aşa de desăvârşită la el încât, deşi are un volum de voce puternicã, nu întrebuinţează în cânturile bisericeşti decât atâta pre cât este necesar în deşteptarea simţului religios prin cântare"[21]. "Cu ocazia călătoriei mele prin Sfântul Munte" – zice Erbiceanu – "a cântat bătrânul Nectarie toatã noaptea şi a doua zi la Liturghie fără a se simţi ostenit". În anul 1889, când Erbiceanu vizitează Sfântul Munte, Nectarie avea – după părerea noastră – 85 de ani.

Irinarh Şişman spune cã „avea un glas organic, dulce şi puternic, care umplea toatã biserica şi nu se cunoştea când cânta. Sta drept, fără şovăire sau gesticulare; privea peste mare şi nu încoace şi încolo". "Era falnic, robust, legat, împodobit cu dar de la Dumnezeu"[22]. Unii greci, zavistuind neamul românesc, mai ales după secularizarea averilor mănăstireşti, când monahii români erau numiţi „ţiganii lui Cuza", ziceau: „Cum se poate ca un vlah să aibă atâta putere de glas şi cu pronomiu de psalt; oare noi nu ştim să cântăm pe Psaltichie şi cu glas, bârâiau zavistnici, cã trebuie să fie de neam grec; căci numai Sfântul Ioan Cucuzel au fost psalt şi Grigorie Pricana şi vreo câţiva cuvioşi".

Monahul român Vârnava din Mănăstirea Esfigmen, în anul 1856, când face descrierea Sfântului Munte, scrie cã "Psaltul Nectarie Vasilescu era în acea vreme robust la trup, falnic, cu faţa oacheşă, barba mare şi împlinită, îmbrăcămintea simplă (...) smerit cu duhul". "La privegheri când intra în biserică nu mai ieşea şi când cânta - am apucat de am văzut" - (zice Irinarh Şişman) "se grămădeau oamenii unul peste altul ca să-l vază (...) fiind odată la hramul Mănăstirii Lavra, Sfântul Atanasie, în 5 iulie 1884. Toţi grecii ziceau: iar a început Nectarie Vlahul să cânte", „căci ştia greceşte desăvârşit (...) multe cărţi de cântări au alcătuit şi tradus, care se găsesc în Biblioteca Schitului Prodromu"[23].

Văzând grecii cã faima lui Nectarie Vlahul s-a întins în toate părţile, unii dintre ei s-au umplut de zavistie. Astfel, „**în tinereţile sale** (**s.n.**) Nectarie a fost poftit la Mănăstirea Ivirilor ca să cânte la hramul Maicii Domnului (15 Aug.). Acolo erau şi alţi monahi greci cântăreţi, precum şi psalţi mari din afară. Psaltul mirean grec de la Patriarhia din Ţarigrad şi-a luat locul întâi în strana din dreapta şi Nectarie în stânga. Proistoşii greci ziceau: «acum să vedem care va rămâne biruitor». Cântând toatã noaptea, Părintele Nectarie, cu darul ce-l avea de la Dumnezeu, l-a acoperit pe mirean. La Slavoslovie - cã atunci nu-i da pauze - mireanului ambiţios, din multa sforţare (...) i-a dat sângele pe nas şi, simţind durere în piept, biruit, s-a retras smerit, iar Nectarie mai tare s-a întărit, încât se îndesau şi se suiau pe ferestre cei de afară pentru a-l asculta şi a-l vedea pe

https://biblioteca-digitala.ro

Nectarie." La Liturghie a cântat din nou şi grecii, monahi şi mireni, recunoscând au zis: „Cu adevărat nu este altul mai desăvârşit ca Nectarie Vlahul. El este Protopsalt şi Dascăl al Sfântului Munte".

Atunci grecii, văzându-se ruşinaţi, s-au hotărât să-l otrăvească. „I-au adus o ceaşcă mai mare de cafea, ca şi când i-ar fi făcut o cinste deosebită. (...) Nectarie a văzut ceva lucind pe deasupra, (...) a gustat de vreo două ori şi îndată a început a-l rupe la inimă şi, pricepând că i-au pus otravă, a alergat la biserică, a luat candela de la Maica Domnului şi, rugându-se, a băut tot untdelemnul şi, vărsând, s-a liniştit, scăpând de moarte".

Acest eveniment este autentic, astfel încât a fost consemnat şi în *Patericul* grecesc tipărit de mai multe ori. Vom reproduce textul în varianta grecească[24], precum şi traducerea în limba română:

Ἔρριξαν στό ποτό τοῦ ψάλτη δηλητήριο

Στήν ἱερά Μονή τῶν Ἰβήρον, κατά τήν ἐτήσια πανήγυρι τῆς Παναγίας „Ἡ Πορταϊτίσσης" (15 Αὐγούστου) γιά τήν πανηγυρική ἀγρυπνία, το Μοναστήρι αὐτό εἶχε καλέσει νά ψάλη σάν δεξιός πρωτοψάχτης ὁ Ρουμᾶνος μουσικός Νεκτάριος Μοναχός, ο λεγόμενος βλάχος.

Κι ἐδῶ, ὅπως καί στό Ναό τοῦ Πρωτάτου, μερικοί ἀπό φθόνο κινούμενοι, ἔφτασαν στό σημεῖο νά γίνουν ὄργανα τοῦ Σατανᾶ καί γιά νά ἐμποδίσουν τόν καλλίφωνο αὐτόν ψάλτη νά ψάλη αὐτός, ὡς δεξιός πρωτοψάλτης, ἔρριξαν δηλητήριο μέσα στό ποτό τοῦ.

Ὁ εὐλογημένος αὐτός μουσικός μέ βαθειά καί μεγάλη πίστι στό Θεό καί τήν Κυρία Θεοτόκο ὁπλισμένος, μόλις κατάλαβε τούς πρῶ τοῦς πόνους νά τόν ζώνουν, ἔτρεξε ἀμέσως μπροστά στήν εἰκόνα τῆς Παναγίας "Πορταϊτίσσης" πῆρε τό κανδήλι καί ἤπιε ὁλόκληρο τό περιεχόμενο τοῦ καί μέ πολύ παράπονο εἶπε·

"Παναγιά μου σῶσέ με, μέ δηλητηρίασαν".

Ἡ ταχεία σέ ἀντίληψι καί ἕτοιμη βοηθός καί ἰατρός τῶν τῶν ἐπικαλουμένων, Κυρία καί Δέσποινα Θεοτόκος ἅμα ὁ Νεκτάριος ἤπιε τό περιεχόμενο τοῦ κανδηλιοῦ, ἀμέσως ἔδωκε τήν θεραπεία, ἔγινε καλά τελείος ὑγιής καί ἔψαλε μέ πολλή διάθεσι σ'ὅλη τήν ἀγρυπνία.

Ἔτσι γιά νά ντροπιαστοῦν ἐκεῖνοι τού τόλμησαν καί ἔκαμαν αὐτό τό ἔγκλημα, ο Νεκτάριος ἔψαλλε καί μέ συντριβή καρδιᾶς δοξολόγησε τόν

Ὕψιστο καί εὐχαρίστησε τήν Μητέρα τοῦ Θεοῦ Παναγιά μας καί καθώς ὁ ἴδιος μετά ὡμολόγισε οὐδέποτε ἄλλοτε εἶχε τόση καί τέτοια διάθεσι καί καθαρότητα λάρυγγος, ὅπως εἶχε τή βραδυά ἐκείνη, κατά τήν ὁποία αἰσθάνθηκε ἀνέκφραση χαρά καί ἀγαλλίασι.

Δηλαδή ἔγινε τό ἀντίθετο ἀπό ἐκεῖνο πού ἐπιδίωκε ὁ Σατανᾶς νά τετύχη μέ τούς κακότροπους καί φθονερούς αὐτούς μοναχούς, οἱ ὁποῖοι γιά νά ἱκανοποιήσουν τό πάδος τοῦ φθόνου, σκεφθήκαν νά φτάσουν καί μέχρι τό ἔγκλημα.[24]

https://biblioteca-digitala.ro

„Au pus otravă în băutura cântăreţului.

La Mănăstirea Ivirului, la hramul (...) Maicii Domnului Portăriţa (15 aug.), monahii l-au invitat pe Nectarie Vlahul ca să cânte ca protopsalt. Aici, ca şi în biserica Protatului, unii, stăpâniţi de invidie, au ajuns până acolo încât s-au făcut unelte ale satanei şi să împiedice pe «acest cântăreţ cu glas frumos» să fie recunoscut ca prim protopsalt şi i-au pus otravă în băutură.

Acest binecuvântat cântăreţ, plin de adâncă şi mare credinţă în Prea Sfânta Născătoare de Dumnezeu, îndată ce a simţit primele simptome ale otrăvirii, a alergat la icoana Maicii Domnului Portaitisa, a luat candela şi a băut tot untdelemnul din ea, şi cu multă mâhnire a zis: «Prea Sfântă Născătoare de Dumnezeu, miluieşte-mă pe mine, cel otrăvit».

Grabnica în primejdii şi gata ajutătoare şi tămăduitoare a celor ce o numesc Doamnă şi Stăpână, de Dumnezeu Născătoare, cum a băut untdelemnul din candelă degrab i-a dat tămăduire, făcându-se deplin sănătos şi a cântat cu mai multă putere la toată privegherea.

Ca să ruşineze pe cei care au îndrăznit să comită această crimă, Nectarie a cântat cu inimă înfrântă, a proslăvit pe Cel Prea Înalt şi a mulţumit Prea Sfintei Născătoare de Dumnezeu. După cum însuşi a mărturisit, niciodată n-a mai avut aşa glas bun şi curat cum a avut în noaptea aceea, simţind nespusă bucurie şi veselie. S-a întâmplat tocmai dimpotrivă a ceea ce urmărea satana să facă prin acei răi şi invidioşi monahi, care, pentru a-şi împlini patima zavistiei, au gândit să meargă până la crimă."

De atunci a refuzat orice invitaţie de a cânta în alte mănăstiri , „fără numai la Lavra şezând pe moşia lor", deşi „îl rugau şi multe îi făgăduiau". Nectarie „se liniştea în Schitul Sfânta Ana cu fratele său, Atanasie, lucrându-şi meseria sa – săpături de cruci pentru hrana vieţii".

Când mergea la Lavra să cânte la Hramuri, atâta lume se aduna încât nu mai era loc nici afară, nici înăuntru, oamenii îndesându-se unii peste alţii ca să-l asculte pe Nectarie Vlahul.

Odată, tot din invidie, psalţii greci, vrând să-l ispitească pe Nectarie, nu i-au adus cartea la vremea Chinonicului pentru a-l cânta. Psaltul român a cântat *Chinonicul* pe de rost timp de treizeci de minute. Din acel moment, proistoşii şi călugării Athosului l-au numit pe Nectarie Vlahul „Noul Cucuzel", „Protopsalt şi Dascăl", „Muzicologhiotatis", adică „prea învăţat în muzică" în întreg Sfântul Munte.

În 1852, când Ieroschimonahul Nifon a început construirea Chinoviului românesc Prodromu, a chemat şi pe cuvioşia sa Părintele Nectarie, marele psalt şi bunul cunoscător al limbii greceşti. Dar nu numai atât: numele lui Nectarie Vlahul era cinstit în mănăstirile atonite, mai ales în Sfânta şi Marea Lavră, „la care orice ar fi cerut românii toate le-ar fi dat pentru Nectarie".

Astfel, fericitul Nectarie şi fratele său, Atanasie, văzând că se construieşte un edificiu românesc pentru monahii români din Sfântul Munte, „s-au aprins cu multă dragoste patrioticească (...) şi ca să ridice şi ocara neamului său românesc

https://biblioteca-digitala.ro

la cinstea ce i se cuvenea, căci grecii considerau că vlahii sunt proşti şi nu au nici o melodie de cântări bisericeşti, Nectarie şi-a lăsat coliba în care stătea la Schitul Sfânta Ana şi a venit cu fratele său pentru a se închinovia în Sfântul locaş ce se ridica, supunându-se ca unul din cei mai de jos monahi la toate ascultările schitului (...) făcându-se (...) pildă tuturor. Torcea mătase de făcea ibrişin, apoi împletea la mreji (...) pescuia împreună cu părinţii de obşte, iar când îi prisosea timpul se îndeletnicea cu tălmăcirea Psaltichiei din greceşte", compunând totodată alte cântări bisericeşti. „Trăind cu noi cuviosul în schit, nu l-am văzut glumind, râzând sau vorbind vorbe deşarte. O vorbă spunea, alta nu mai sporea." „La biserică el era cel dintâi. La Vecernie, Pavecerniţă şi Utrenie stătea ca un diamant neclintit."

Cât despre smerenia sa, aceasta era fără margini. De multe ori îl rugau părinţii să fie membru şi epitrop în Consiliul duhovnicesc şi economic „şi se lepăda fericitul, spunând că nu e în stare". Căutându-şi liniştea se îndeletnicea numai cu biserica, pentru a îndeplini totul după regulă, după tipicul Sfinţilor Părinţi. În biserică şi la masă spunea cuvânt ca un „înger pământean, căci avea talent la cuvânt, ca un ritor prea frumos". Mulţi greci, bărbaţi vestiţi, preoţi şi arhierei, veneau din ţări îndepărtate, din metropole, ca să-l vadă pe fericitul Nectarie şi să-i asculte cântările şi cuvântul. „Cu cât era mai lăudat, cu atât el se smerea cu privirea în jos căutând iar cu mintea sus înălţându-se ca un vultur cu aripile întinse către cer". „De multe ori la privegheri l-am văzut umil" – scrie Paisie Lambru – "şezând în stană răpit către Dumnezeu, cu rugăciunea minţii în gând şi ochii lui fiind plini de lacrimi."

După ce s-a sfinţit biserica catedrală la 21 mai 1866, în Postul Mare, în Postul Sfinţilor Apostoli şi în cel al Maicii Domnului, Nectarie Schimonahul se retrăgea la o sihăstrie numită Vigla, împreună cu fratele său, care-i era şi povăţuitor şi care în Postul Mare mânca numai bob înmuiat şi aceasta numai la trei zile. Sâmbăta venea la schit pentru Sfânta Împărtăşanie. Mai târziu s-au aşezat la Vigla definitiv, venind la schit în timpul săptămânii, sâmbăta şi în ajun de sărbătoare. „Aveau şi aici o chilie şi întreţinere atât înăuntru cât şi afară." „Părintele Nectarie cânta iar bătrânul şedea în stană ca un cuvios, având o statură înaltă şi cu chip frumos, ochii mici, sprâncenele mari, barba lată şi lungă până la genunchi; era croitor prea ales de haine şi veşminte preoţeşti; era un prea înfrânat pustnic, oameni încuviinţaţi în toate afacerile lor."

După trecerea la cele veşnice a fratelui său, Atanasie (28 Oct. 1872), Nectarie a rămas „liniştindu-se în locul lui până în anul 1884, venind la schit ca şi înainte – peste săptămână, sâmbăta şi în ajun de sărbători".

În anul 1884, obştea Mănăstirii Lavra vrând să-l atragă de partea grecilor, i-a propus să se închinovieze în mănăstirea lor, unde va avea totul la dispoziţie; în caz contrar, grecii îl ameninţau cu izgonirea sa din Sihăstria Vigla, Nectarie fiind atunci obligat să se stabilească în schitul românesc. El a răspuns: „Sunt român şi voiesc să mor între fraţii mei români. Să îmi daţi voie trei zile să car bagajul (...) şi vă dau înscrisul cu care am cumpărat cu preţ de o liră turcească (...) aşa că după trei zile a dat înscrisul Lavrioţilor, ei dându-i lira înapoi. După aceasta şi-a ales loc

https://biblioteca-digitala.ro

de linişte la mare la casa de sus, unde a şezut (...) până la moarte, urmând aceeaşi rânduială ca la Vigla, venind în schit duminica şi la sărbători".

Când Părintele Nectarie avea 90 de ani, Stareţul Antipa Dinescu l-a rânduit pe monahul Arcadie ca să-l îngrijească.

În anul 1896, pogorându-se la mare ca să spele un prosop, a căzut rănindu-şi mâinile şi picioarele. Abia a doua zi l-au găsit părinţii, „că nu putea nici să vorbească (...) bătut de ploaie şi de vânt toată noaptea. L-au aşezat pe un mular şi l-au dus la schit, unde a zăcut vreo trei luni".

Atât s-a nevoit acest fericit Părinte cât ziua şi noaptea era ca un soare între părinţi. Atrăgându-şi dragostea şi preţuirea tuturor, voiau să-l fotografieze spre sfârşitul vieţii, dar Părintele Nectarie nu voia cu nici un chip. Într-una din zile „a venit la schit un fotograf să fotografieze schitul şi pe părinţi. Părintele Pimen Ieroschimonahul Ploieşteanul l-a anunţat pe Părintele Nectarie că are un oaspete, un cunoscut şi un bun prieten totodată, care îl aşteaptă la arhondaricul cel mare". Părintele Pimen l-a îndemnat pe Nectarie să se îmbrace cu rasa cea bună şi să-şi pună culionul cel nou, şi mergând acolo, l-au aşezat pe scaun, fotograful pozându-l fără ştirea şi voia sa. „După ce i-a arătat poza (...), se văita: Dă, măi, frate! Să mă pozez eu acum, bătrân, ca tinerii...! Însă părinţii l-au mângâiat, să se facă în pace, că vrem s-avem şi noi poza cuvioşiei tale după moarte. Şi aşa s-a făcut în pace."

Cu privire la data morţii sale există mai multe documente inedite sigure. În ms.60/55 (cu nr. vechi de inventar „3221") scris între anii 1878-1908, la fol.72v, Paisie zice: „Am scris aceste chinonice, traduse de fericitul Nectarie Schi(monahul), fost primul cântăreţ în Sfântul Munte, călugărit în Mo(na)s(tirea) N(e)amţului şi de acolo au venit la Schitul Sf. Ana (...) De acolo, au venit la Schitul nostru Prodromu punându-se temelie pe la (18)52, fiind şi el, au cântat ca un înger fe(ri)citul şi au răposat la anul 1899, luna noiembrie în 18 zile la miezul zilei, la 4 ceasuri, fiind de ani 95".

În manuscrisul 117/74, scris în anul 1901, acelaşi Paisie Lambru spune că Nectarie „a venit în Sfântul Munte în Schitul Sfintei Ana în anul 1848 (...) iar pe la anul 1852 a venit şi Cuvioşia sa Nectarie cu fratele lui, Atanasie şi s-au închinoviat în Sfântul Schit Prodromul, pentru ca să ridice pre neamul său românesc la cinstea sa, că grecii râdeau de români, că sunt proşti, neavând nici melodie bisericească. Aşa că Nectarie cu fratele lui, lăsând buna linişte din Sf. Ana, s-au făcut începători şi pildă tuturor monahilor români. Aşa au trăit acest fericit Nectarie până la vârsta de 96 de ani, au răposat la anul 1899, luna noiembrie, 18 zile".

Diferenţa de o zi – faţă de informaţia lui Irinarh Şişman – provine de la expresia „la miezul nopţii, la 4 ceasuri".

De ce spune Paisie Lambru „în vârstă ca de 96 de ani" în acest manuscris (117/74) – când în Ms.60/95 menţionează vârsta de 95 de ani – este un mister. În ultimul său manuscris, 122/129, Paisie – care a viaţuit cu Nectarie timp de 40 de ani – spune: „Aşa a ajuns la adânci bătrâneţe (...) fiind de 95 de ani şi s-au sfârşit întru Domnul în zilele Stareţului Ghedeon Arhimandritul, la anul 1899 luna decembrie în 5, ziua naşterii lui".

https://biblioteca-digitala.ro

Aici Paisie – biograful său principal –, care scrisese în două manuscrise (60/55 şi 117/74) că a decedat la Noiembrie 18 (de fapt, la data de 17 Nov.), zice: „luna decembrie în 5 ziua naşterii lui, atunci a fost născut", dezvăluind astfel data naşterii lui Nectarie şi motivul pentru care a primit la botez numele Sfântului Nicolae.

La sfârşitul expunerii vieţii lui Nectarie (p.647), biograful său principal, Ieromonahul Paisie Lambru din Chinoviul Român Prodromul din Sfântul Munte, spune: „Eu mărturisesc că am fost cu el de la anul 1859. Mi-au spus viaţa lui Nectarie fratele său, Atanasie, mie, care eram iubit al lui".

Ultima informaţie privind data morţii lui Nectarie este furnizată de „Registrul Chinoviului Prodromu", în paginile 6-7, nr.32, fiind inseratã următoarea notă: „Din Jud. Fălciu, Oraşul Huşi. Este tuns în Monahism în Mănăstirea Neamţ. A stat şi în Schitul Sf. Ana din Sfântul Munte".

Recapitulând, vedem că datele naşterii sunt circumscrise între anii 1802-1807, iar cele ale morţii între anii 1893-1913.

Vicisitudinile vremii au făcut ca muzicologia românească să nu poată fi în posesia datelor personale ale figurilor centrale ale muzicii româneşti de tradiţie bizantină, cum ar fi Eustatie de la Putna, Iovaşcu Vlahu, Filotei sin Agăi Jipei, Şărban Protopsaltul, Mihalache Moldovlahul, Iosif monahul de la Neamţ etc. Chiar şi coordonatele existenţei muzicienilor mai apropiaţi de noi, cum este Macarie Ieromonahul (data naşterii sale se situează între anii 1750-1780), sunt incerte.

Şi cu Nectarie Schimonahul s-a petrecut acelaşi lucru, cu atât mai mult cu cât a trăit departe de ţară, în Muntele Athos.

Poposind timp de doi ani şi jumătate (1982-1985) în Sfântul Munte, pentru cercetare şi rugă, m-am ocupat îndelung de acest modest schimonah, şi, după prelungite cercetări şi ezitări, i-am fixat ca datã a naşterii 5 decembrie 1804, iar ca datã a morţii 17 noiembrie 1899.

Opera muzicală

„La 1852, când a venit în Schitul nostru – zice C. Erbiceanu – n-a aflat nici o cântare în româneşte, după cum se cânta la Sfântul Munte şi îndată s-a pus cu multă silinţă şi a tradus toate cântările din greceşte în româneşte, iar unele le-a compus sfinţia sa din nou."

Astfel, silindu-se a împodobi Biserica românească din Athos – cu nimic mai prejos decât cea a grecilor –, a tâlcuit din greceşte *Doxastarul* lui Iacob Protopsaltul (1790-1800) pentru tot anul la praznicele împărăteşti şi toţi sfinţii care au privegheri, mai frumos decât cel al grecilor; *Triodul*, *Penticostarul* şi *Stihirarul* pentru tot anul, toate cântările împodobite cu frumoasă melodie; *Anixandare* – originale şi traduse – *Fericit bărbatul, Polieileie, Heruvice, Axioane, Chinonice* duminicale şi praznicale şi pentru toţi sfinţii de peste an, *Prohodul Domnului* etc.

Cercetând cu deamănuntul cele 132 de manuscrise aflate în Biblioteca Chinoviului românesc Prodromu din Athos, am găsit o mulţime de date

https://biblioteca-digitala.ro

calendaristice care precizează când au fost compuse sau traduse anumite cântări de către Nectarie Schimonahul.

Cea mai veche cântare cu datã menţionatã – anul 1849 – este *Sfinte Dumnezeule,* gl. II (ms. rom. nr. 122/129, fol. 1-3).

„În anul 1853, aprilie 23" scrie „cinci axioane" duminicale, cu însemnarea „aceste cinci axioane(...) sunt facerea (...) Pãrintelui Nectarie" (ms. rom. nr. 65/8).

„*Anixandarele* Sfântului Ioan Cucuzel ce s-au tradus de Hurmuz Hartofilax şi acum s-au tradus (...) în româneşte de însuşi Sfinţia Sa, Parintele Nectarie (...) la anul 1854, gl. VIII" (ms.rom. nr. 57/42, fol. 23v-32 şi 97/33, fol. 23v).

Sfinte Dumnezeule „a lui Teodor Focheos tradus de Pã(rintele) Nectarie la anul 1861" (ms. rom. nr. 65/8, fol. 44v).

În „luna lui iulie, 12 zile, *Slujba Sf(i)ntei Icoane fãcãtoare de minuni, numitã Prodromiţa*, care s-a zugrãvit singurã în ţara Românească, în orasul Iaşi, tonisitã (...) la 29 iunie 1863" (ms. nr. 83/11, fol. 48-58; ms. nr. 71/113, fol. 2v- 26v).

În anul 1863 scrie „*patru Slave* de la 1 octombrie *la Acoperãmântul Maicii Domnului* care, nefiind compuse de protopsalţi greci, s-au compus acum de Nectarie Protopsaltul" (ms. rom. 27/23). La Vecernie - *Se bucurã împreunã cu noi,* gl VIII (p. 36-38); la Litie - *Cugetul curãţindu-ne*, gl. II, p. 38-41); la Stihoavnã - *Ca o coroanã*, gl. II (p. 41-44); iar la laude - *Precum te-au vãzut*, gl. VI (p. 44-47).

La 3 februarie 1866 traduce un *Irmos calofonic* al lui Balasie Preotul, gl. I (ms. rom. 25/106, fol. 78v-79).

La 7 martie 1866 scrie *Sfinte Dumnezeule* (dinamis), gl. II, „traducerea Pãrintelui Nectarie protopsaltul Seftagorei" (ms. rom. nr. 36/56, fol. 5r-v).

„*Troparul Naşterii* l-au fãcut pe musichie (...) Nectarie (...) la anul 1867, decembrie în 22 de zile", gl. IV (ms. nr. 29/47, fol. 77r- 82).

La 31 august 1868 traduce *Sfinte Dumnezeule* al lui Th. Focaeus (ms. nr. 65/8, fol. 4r-v).

La 31 august compune un *Axion grecesc* (ms. gr. nr. 65/8).

La 7 septembrie compune *Ceea ce eşti mai cinstitã*, pe toate glasurile, la cererea pãrintelui egumen Damian Ieroschimonahul (ms. rom. nr. 103/67, fol. 54v).

„La 2 genarie, 1871" compune un *Axion*, gl. VIII, (ms. rom. nr. 36/56, fol. 42r-v şi 65/8).

„*Slavoslovie* - a lui Petru Vizantiu - tradusã (...) de (...) 1871, septembrie 1", gl. V (ms. rom. nr. 72/5, 46).

La 21 aprilie 1872, scrie *Troparul Sfântului Athanasie* (ms. nr. rom. nr. 42/44, fol. 7).

La 25 iunie 1872 traduce *Fericit bãrbatul*, gl. VIII, de Manuil Protopsaltul (ms. rom. nr. 61/77, fol. 78-96).

La 26 iunie 1872 traduce *Fericit bãrbatul*, de Manuil Protopsaltul (ms. rom. nr. 103/79, fol. 57).

„*Fericit bãrbatul*, de (...) la 1872, iunie 26", gl. VIII (ms. rom. nr. 42/44, fol. 23v-28).

La 10 august 1872, *Aliluia*, gl. I (ms. rom. nr. 35/21, fol. 38).

https://biblioteca-digitala.ro

În anul 1872 compune *Câţi în Hristos* (fol. 6) şi *Sfinte Dumnezeule* (fol. 93) (ms. rom. nr. 53/100).

În anul 1872 scrie *Icoasele glasurilor* (ms. rom. nr. 99/50, p. 493).

Heruvice ale lui Petru Efesiu au fost traduse pe la anul 1877, luna octombrie (ms. rom. nr. 57/42): gl. I (fol. 50-52); gl.III (fol. 52-54); gl IV (fol. 54-56); gl. V (fol. 56r-v); gl VI (fol. 56v-58v); gl. VIII (fol. 58v-61) şi ms. rom. nr. 99 /50, p. 439-475.

În luna octombrie şi la datele de 1 noiembrie 1877, 1 ianuarie 1878, precum şi în ianuarie 1897, compune *Axioane* (ms. nr. 99/50).

În anul 1877 scrie *Câţi în Hristos* gl. I (ms. nr. 35/21, fol. 9v).

În anul 1877 traduce „*Heruvice mari* ale lui Grigore Protopsaltul pentru când slujeste arhiereul", gl. V, III, VIII (ms. rom. nr. 122/129, fol. 431-456).

În anul 1877 traduce „*Heruvice mari* ale lui Petru Efesiu, gl. I, III, IV şi VIII (ms. rom. nr. 122/129, fol. 412-430).

Alte *Heruvice mari* ale lui Grigore Protopsaltul au fost traduse pe la anul 1877, gl. I-VIII (ms. rom. nr. 75/107, fol. 108-131).

În anii 1877-1880 găsim „*Axioane* compuse de Sfinţia Sa, Părintele Nectarie (...), gl. V la 1 noiembrie 1877" (ms. rom. nr. 57/42, p. 22 şi 99/50, p. 289-299); „Altul, tot de Părintele Nectarie tonisit la anul 1878 în ianuar(ie) 1", gl. V (ms. rom. nr. 57/42, p. 22 şi 99/50, p. 291-294); „*Axion* compus tot de acelaşi, la anul 1879, ianuarie în 7", gl. V (ms. rom. nr. 57/42, p. 23v şi 99/50 p. 294-296).

„*Axion* gl. V tonisit de (...) la 1878, ianuarie 1" (ms. rom. nr. 57/42, fol. 23v-24).

În luna martie 1878 traduce *Sfinte Dumnezeule pe mare* – gl. I-VIII, care se cântă la sfârşitul Slavosloviilor" (ms. rom. nr. 39/6, fol. 265- sq).

„*Fericit bărbatul* (...) tonisit de (...) la 1878", gl. VIII (ms. rom. nr. 42/44, fol. 21-22v).

„*Axion* - gl. V - tonisit de (...) la anul 1879 în ianuarie 7" (ms. rom. nr. 57/42, fol. 22v-23v).

„*Axion* – gl. V – compus de la 1 noiembrie 1879" (ms. rom. nr. 57/42, fol. 22v-r).

În anul 1879 scrie *Podobia „Mormântul Tău Mântuitorule"* (ms. rom. nr. 35/21, fol. 5).

În ianuarie 1880 traduce două *Heruvice* de la Liturighia Sfântului Grigore Dialogul, ale lui Theodor Focheos (ms. rom. nr. 90/87, fol. 1-3v).

La 10 martie 1880 traduce *Fericit bărbatul*, compus de Theodor Focheos, gl. VII (ms. rom. nr. 61/77, p. 545-564 şi 57/42, fol. 141v) .

„Altul al aceluiaşi gl. leghetos, în 1880, 15 martie " (ms. rom. nr. 61/77, p. 564-582 şi ms. rom. nr. 57/42, fol. 141v - 148v).

„Altul, gl. VIII, martie 20 " (p. 582-596).

„*Slavoslovii mici* acum din nou tonisite pe 8 glasuri de (...) la anul 1880 " (ms. rom. nr. 57/42) gl. I (fol. 119-122); gl. II (122-124v); gl. III (fol. 124v-126v); gl. IV (fol. 127-129); gl. V (fol. 129v-131v); gl. VI (fol. 131v–134);

https://biblioteca-digitala.ro

gl. VII (fol. 134–136v); gl. VIII (fol. 136v–139).

Cântare îngerească " - două rânduri - acum din nou tonisite (compuse - **n.n.**) de (...) la anul 1883, iulie 5" (ms. rom. nr. 75/107, fol. 10v–11).

La anul 1883 compune *Axion eamvolicesc*, gl. II (ms. rom. nr. 54/112, p. 348-350).

În anul 1883 compune *Luminã linã*, gl. II, în limba greacă (ms. rom. nr. 122/129, fol. 50r-52r).

"*Chinonic* în Sfânta şi luminata zi a Învierii Domului (...) tonisit acum din nou de (...) la anul 1884, aprilie 12", *Trupul lui Hristos* (...), gl. IV (ms. rom. nr. 71/113, fol. 87–89v).

"*Chinonic – Paharul mântuirii* – la praznicul Născătoarei de Dumnezeu (...) tonisit acum din nou de (...) la anul 1884, aprilie 28 (ms. rom. nr. 75/107, fol. 218-223 şi 71/113 , fol. 99-sq).

La 4 august 1884 compune o „*Stihirã* la Paraclis" (ms. rom. nr. 71/113, fol. 75v–77v).

"*Chinonicul - Paharul mântuirii* - facerea Sfinţiei Sale Părintele Nectarie (...) gl. IV - 1884, august, 15" (ms. rom. nr. 75/107, fol. 235-238).

„*Mathimã* la serbările Maicii Domnului –*Nãdejdea lumii cea bunã* – tonisită la (...) 1884, noiembrie 11".

La 21 Noiembrie 1884 compune (facerea...) o *mathimã,* gl. IV „ce se cântă la praznicele Maicii Domnului" (ms. rom. nr. 75/107, fol. 255v–260v).

„*Mathimã* la serbările Maicii Domnului - *Nãdejdea lumii cea bunã* - tonisită la (...) 1884, noiembrie 11" (ms. rom. nr. 72/5, p. 46 şi 71/113, fol. 255v-260v).

Paharul mântuirii, „altul nou", facerea (...) la 23 aprilie 1885 (ms. rom. nr. 75/107, fol. 244v-247).

„*Chinonic* la Sfinţii cuvioşi, ierarhi şi mucenici - *Întru pomenire veşnicã va fi dreptul*, gl. III - tonisit de (...) la anul 1885, aprilie 23" (ms. rom. nr. 75/107, fol. 244v-247 şi 71/113, fol. 218-223).

La 10 mai 1885 traduce *Heruvice* (ms. rom. nr. 122/129, fol. 61-84).

„Heruvice ale Efesiului (...) traduse de (...) la 1885, iulie 15" (ms. rom. nr. 73/17, gl. V, fol. 146-147); gl. IV (fol. 147v –148v); gl. VII (fol. 148v – 150); gl.VIII (p. 150-151).

În anul 1885 traduce *Heruvice mari* gl. I-VIII ale lui Constantin Protopsaltul (ms. rom. nr. 122/129, fol. 175-209).

„Slujba de la octombrie, 1, *Acoperãmântul Maicii D(o)mnului* este compunerea Sf(i)nţiei Sale, Protopsaltului Schimonah Nectarie, 1888, martie 13" (ms. rom. nr. 80/109, fol. 48v).

Chinonic a(l) Pãr(intelui) Nectarie (...) 3 iulie 1890, gl. I (ms. rom. nr. 73/17, fol. 344).

La 1892 scrie o *Mathimã* pentru evlavia Părintelui Sava Schimonahul.

Recapitulând, putem conchide cã Nectarie Schimonahul şi-a început activitatea componisticã şi de traducător cel puţin din anul 1849, când se afla în chilia sa din

https://biblioteca-digitala.ro

Schitul Sfânta Ana. Această activitate s-a desfăsurat până în anul 1892, când, la vârsta de 88 de ani, scrie mathima mai sus menţionată.

*

Afară de cântările mai sus menţionate, scrise sporadic la datele calendaristice amintite, Nectarie traduce sau compune tomuri întregi de cântări care au circulat pe la toţi românii din Sfântul Munte, fiind permanent copiate cu măiestrie de către ucenici ai săi până spre 1939, când găsim caligrafiate – după originalele lui Nectarie – ultimele volume de acest fel.

În continuare vom trece în revistă, în ordine cronologică, aceste manuscrise originale sau copii aflate în Biblioteca Chinoviului românesc Prodromu – Athos.

Ms. rom. nr. 21/45: „ANTOLOGHIE (Pagina de titlu, scrisă de altă mână) Izvod de psaltichie scoasă din greceste şi scrisă de însuşi Părintele Nectarie monahul (...) din anul 1853 până acum, 1867" VI+ 260 (fără paginaţie originală[25]). Acesta este, deci, un manuscris autograf al lui Nectarie[26].

Ms. rom. nr. 24/78, 6+674 pagini (fără paginaţie originală): „DOXASTAR, originalul monahul(ui) Nectarie, primul dascăl de musică bisericească al Sfântului Munte, de naţiune moldo-român din oraşul Huşi; chinovial, ctitor şi tipicar al Chinoviului român Prodromu din Sfântul Munte Athos, unde le-a şi scris, traducţii şi compuneri, având un adaos de *Anixandare* ale lui Cucuzel, tot traducţia Cuvioşiei Sale - 1863". Este, deci, tot un manuscris original autograf, cu titlul scris de altă mână.

Ms. rom.-gr. nr. 25/106 (nr. vechi de inventar „3250"), 89 fol. (fără paginaţie originală), scris între anii 1863-1866, de copişti anonimi şi de Calistrat Ierodiaconul27, în Prodromu- Athos.

Ms. rom. nr. 27/23 (nr. vechi de inventar „1718"), 270 de pagini (fără paginaţie originală): „DOXASTARIU - pe lunile septembrie–ianuarie - ce cuprinde în sine slavele tuturor praznicelor împărăteşti (...) şi ale sfinţilor celor mai însemnaţi (...), facerea lui Iacov Protopsaltul;

Iară slavele stihoavnelor sunt facerea lui Hurmuz Hartofilax. S-au tradus acum din nou (...) de (...) Nectarie, monahul prodromit, protopsaltul Sfântului Munte al Athosului. S-au prescris de pre însuşi izvodul numitului (...) tomul întâiu la anul de la H(risto)s 1865 în luna lui august[27], de Calistrat Galactionovici nemţean".

Ms. rom. nr. 29/47 (nr. vechi de inventar „802"): LITURGHIER-UTRENIER, 134 fol. (fără paginaţie originală), cu multe cântări traduse sau compuse de Nectarie „Protopsalt tuturor psalţilor" (fol. 31). Manuscrisul a fost lucrat de patru copişti anonimi, probabil la Prodromu-Athos, înainte de 1866.

Ms. rom. nr. 30/1 (nr de inventar „1717"), 192 pag. (fără paginaţie originală): „DOXASTARIU ce cuprinde (...) slavele (...) duminicilor Triodului şi ale Penticostarului, care sunt facere a lui Iacov Protopsaltul, iar slavele (...) stihoavnelor sunt facerea lui Hurmuz Hartofilax, acum întâi traduse (...) de cel întru

https://biblioteca-digitala.ro

ostenele osârdnic (...) Nectarie (...) anul 1866, luna martie 15." Copist: Calistrat Ierodiaconul la 1886 în Chinoviul românesc Prodromu-Athos[28].

Ms. rom. nr. 31/28 (nr. vechi de inventar 3051), 40 fol. (fără paginaţie originală): „PROHODUL D(O)MNULUI(...) acum din nou compus, întocmai bine aşezat pe musichie (...). Cu blagoslovenia Prea Cuviosului Stareţ Nifon Ieroschimonahul, prin îndemnarea şi sârguinţa a tot soborul, de cel întru ascultare osârdnic. (...) Nectarie (...) anul 1866, luna aprilie 16". Copist: Calinic Ieromonah[29].

Ms. rom. nr. 32/32 (nr. vechi de inventar „1773"), 4+32 fol. (paginaţie originală): „PROHODUL D(OMNULUI) (...) compunerera monahul(ui) Nictarie (...)1867, prescris în anul 1867, martie 20 de (...) Kallistrat Galactionovici-Nemţan."

Ms. rom. nr. 33/37: „DOXASTARIUL (septembrie-august), ce cuprinde slavele praznicelor preste an şi la sfinţi cu priveghere al lui Iacov Protopsaltul, traducere de Nectarie (...) prescris de Ieromonahul Paisie Lambru-Ploieştean, anul 1868" (271 fol.).

Ms. rom. nr. 34/48, 161 pagini (fără pagina\ie originală): „HERUVICO-KINONICAR }I AXIOANE. Traduc\ii]i compuneri ale Părintelui Nictarie (...), jumătate de dânsul scrisă]i de Ierod. Calistrat restu'..." La subsolul paginilor 1-15, citim: „Această Antologhie – adunare – de Heruvice]i Axioane este a Sf(i)ntei Chinovii Prodromul Moldo-românesc din Sf(â)ntul Munte Athos, scrisă de Sf(i)n\ia Sa, Păr(in)t(ele) Nectarie Nem\eanul – monah]i protopsalt al Sfântului Munte]i de nevrednicul Ierod. Callistrat Galactionovici din Sf(ânta) M(ănăstire) Secul la anul 1869".

Ms. rom. nr. 35/21 (nr. vechi de inventar „1435"), 44 fol.: ANTOLOGHIE 1869-1879. Copist: „Ierod. Callistrat Galactionovici Nemţean"[30].

Ms. rom. nr. 37/24 (nr. vechi de inventar „1719"): „DOXASTARIU (pe lunile februarie- august); tomul al II-lea, facerea lui Iacov Protopsalt, iară slavele stihoavnelor sunt facerea lui Hurmuz Hartofilax, tradus (...) de (...) Nectarie, Protopsalt aghiorit (...) prescris în anul 1870, martie, 20 de Callistrat Galactionovici Ierodiacon."

Ms. rom. nr. 38/30 (nr. vechi de inventar „1697"), 233 fol. (fără paginaţie originală): ANTOLOGHION (1870). Cuprinde printre alte cântări şi un „Asmaticon (cântare angheliceascã) pe mare la Slavoslovii" - gl. VI - „facerea S.S. părintelui Nectarie monahul celui împodobit cu darul celui mai dinainte Protopsalt al Sfântului Munte Athonu." Copist: Callistrat Galactionovici Nemţean.

Ms. rom. nr. 39/60 (nr. vechi de inventar „1791"), ante 1872, 326 fol. (fără paginaţie originală): VECERNIER-UTRENIER. Copist: anonim, posibil Paisie Ploieşteanul (fol. 250v).

Ms. rom. nr. 40/19 (nr. vechi de inventar „3621"), 35 fol. (fără paginaţie originală): PROHODUL D(O)MNULUI. Autor - Nectarie Protopsaltul; copist – anoniml; loc - probabil Prodromu-Athos, anul 1872.

Ms. rom. nr. 41/63 (nr. vechi de inventar „1774"), 55 fol. (fără paginaţie originală): PROHOD „după originalul părintelui Nectarie". „Pre acest (Prohod) (...) Nectarie l-au şi bine alcătuit pe glasul musichii, puind şi cuvintele întocmai după

https://biblioteca-digitala.ro

Triod, neadăugând sau scăzând vreo silabă şi l-au şi scris precum se vede în vreme numai de trei zile, acum în anul 1866, martie 16 zile". Copist: probabil Paisie Ieroschimonahul.

Ms. rom. nr. 44/86 (nr. vechi de inventar „1698"), XI+279 fol.: ENGOLPION sau flori alese de cântări bisericeşti compuse, iară altele şi traduse (...) de (...) Nectarie (...) prescrise de Isihie, Ierodiacon Petrescu Cârjan[31] la anul 1875".

Ms. rom. nr. 45/81 (nr. vechi de inventar „1761"), VII+236 fol. (fără paginaţie originală): „STIHIRAR de cântări, podobii care se cântă la privegheri, traduse de (...) Nectarie (...) prescrise (...) în două tomuri (...) ianuarie- august 1875. Tomul II de Ierom. Natanail."[32]

Ms. rom. nr. 46/82 (nr. vechi de inventar „1763"), III+116 fol. (fără paginaţie originală): „CARTE STIHIRAR de cântări, podobii care se cântă la privegheri, traduse de (...) Nectarie (...) prescrise (...) în două tomuri (...) septembrie-decembrie, anul 1875." Tomul I de Ieromonah Natanail „strana dreaptă".

Ms. rom. nr. 47/83 (nr. vechi de inventar „1772"), IV+120 fol. (fără paginaţie originală): „CARTE STIHIRAR de cântări, podobii care se cântă la privegheri, traduse de (...) Nectarie (...) prescrise (...) în două tomuri (...) septembrie – decembrie, anul 1875". Tomul I de Ieromonah Natanail „strana stângă".

Ms. rom. nr. 48/85 (nr. vechi de inventar „1764"), IX+234 p. (paginaţie originală până la p. 215): „CARTE STIHIRAR de cântări, podobii care se cântă la privegheri, traduse de (...) Nectarie (...) prescrise (...) în două tomuri (...) ianuarie-august, anul 1875. Tomul II de Ieromonah Natanail." „Strana stângă".

Ms. rom. nr. 49/ 65 (nr. vechi de inventar „3254"), 253 fol. (fără paginaţie originală): STIHIRAR, „Carte de cântări, podobii care se cântă la privegheri, traduse de (...) Nectarie (...), prescrisă de (...) Nicandru ". „Toate(...) pă un an întreg afară de ale Triodului şi Penticostarului. La anul 1876."

Ms. rom. nr. 50/95 (nr. vechi de inventar 1711), VIII+257 fol. (paginaţie originală): ELGOLPION-UTRENIER. Copist: Isihie[33] (Ierod.) în Prodromu- Athos, anul 1876.

Ms. rom. nr. 51/96[34]: „ANTOLOGHIE sau floarea legerea (...) Liturghie, scrisă (..) în Schitul Lacu la chilia Sfântului Ierarh Nicolae, de (...) Zosima m(ona)h(ul) Colonistul, la anul 1876, martie 15."

Ms. rom. nr. 52/101,[35] V+180 fol.: „ANTOLOGHIE de cântări bisericeşti; s-au scris în Schitul Lacu la chilia Sfântului Ierarh Nicolae, de (...) Zosima m(ona)h(ul) Colonistul, la anul 1876, martie, 15."

Ms. rom. nr. 53/100 (nr. vechi de inventar „3253"), 195 fol. (paginaţie originală): „ANTOLOGHIE (LITURGHIER), carte de cântări bisericeşti, care cuprinde întru sine toate cântările de Liturghie preste tot anul, precum şi din Postul mare. Traduse (...) de (...) Nectarie monahul (...) S-au prescris de (...) Ieroschidiaconul Nicandru[36] la anul 1876, martie în 4 în Sfânta Chinovie."

https://biblioteca-digitala.ro

Ms. rom. nr. 54/112,[37] 1876-1886, VI+352 pagini (fără paginaţie originală): ANTOLOGIE. Copişti: Isihie Prodromitul în Prodromu şi Iacob Monahul[38] în Provata-Athos, la 1876 şi respectiv 1886.

Ms. rom. nr. 56/31 340 p. (fără paginaţie originală): STIHIRAR, pe tot anul, autor Nectarie Psaltul. Copist: „Paisie Ierodiaconul (...) 1877 nov. 3."

Ms. rom. nr. 57/42 (nr. vechi de inventar „3255"), 235 fol. (fără paginaţie originală): ANTOLOGHIE scrisă între anii 1877-1880; cuprinde multe cântări cu date fixe de creaţie ale lui Nectarie.

Ms. rom. nr. 58/57, 62 fol. (fără paginaţie originală): PROHOD. La fol. 59v citim: „Pre acest prohod, după cererea a tot soborului (...). Şi văzând atâta dragoste a părinţilor, punând toată silinţa cuvioşia sa, Părintele Nictarie, l-au bine alcătuit pe glasul musicii (...); s-au scris precum se vede numai în trei zile la anul 1866, luna martie, 16 zile, psalţi fiind atunci Theofan[39] Sc(himonahul), Silvestru[40] Sch(imonah), Calinic Ierom., Gherontie Ierom.[41], Daniil m(onah)[42], Calistrat Ierod.". Copist: Paisie Ieroschimonah; anul 1878.[43]

Ms. rom. nr. 59/64 (nr. vechi de inventar „3256"), 4+56 fol. (paginaţie originală): „PROHODUL DOMNULUI (...) compus şi întocmit bine pe musichie de Părintele Ne(c)tarie (...) şi s-au prescris de (...) Nicandru Ieroschim. (...) la anul 1885".

Ms. rom. nr. 60/55 (nr. vechi de inventar „3221"), 153 fol. (fără paginaţie originală): ANTOLOGHIE, anii 1878-1908.

Ms. rom. nr. 61/77 (nr. vechi de inventar „3612"), 598 p. (paginaţie originală): „FLORI ALESE DE CÂNTĂRI BISERICEŞTI, trebuincioase la înserarea mică şi mare şi la priveghere, scrise cu binecuvântarea şi stăruinţa Ierosch. Damian[44], superiorul Schitului Chinovial Român (...), pentru trebuinţa cuvioşiei sale (...) la care s-au ostenit Ierod. Isihie cu scrierea paralaghiei, Ierom. Nathanail cu punerea mărturiilor şi gorgoanelor şi Schim. Neofit[45] cu scrierea melosului (textului literar -**n.n.**), care s-au terminat în anul 1879, luna sept."

Ms. rom. nr. 62/75 (nr. vechi de inventar „3613"), 388 p. (paginaţie originală): „CARTE DE CÂNTĂRI BISERICEŞTI trebuincioase la dimineţi (...), la care s-a ostenit Ierod. Isihie (...), Ierom. Nicandru (...) şi Neofit (...) care s-a terminat în anul (...) 1879."

Ms. rom. nr. 63/76 (nr. vechi de inventar „3614"), 484 pagini (paginaţie originală): „CARTE CU CÂNTĂRI BISERICEŞTI, trebuincioase la dimineţi (...)", „la care s-a ostenit Ierod. Isihie cu scrierea paralaghiei (...) Ierom. Nathanail cu punerea mărturiilor şi a gorgoanelor şi (...) Neofit Schimonahul cu scrierea melosului (a textului literar - **n.n.**). Care s-a terminat în anul 1879, sept. 30."[46]

Ms. rom. nr. 64/46 (nr. vechi de inventar „1766"), 302 p. (fără paginaţie originală): „STIHIRAR - TRIOD - PENTICOSAR", scris de Ierom. Nathanail (p. 1-88) înainte de anul 1879, (când a decedat) şi de Ierom. Nicandru la anul 1893".

Ms. rom. nr. 65/8 (nr. vechi de inventar „1678"), 65 fol.: PSALTICHIE. Copist: Clement Ierusalimiteanul[47] în Chinoviul român Prodromu-Athos, la anul 1880.

https://biblioteca-digitala.ro

Ms. rom. nr. 67/52 (nr. vechi de inventar „5984"), 5+113 fol. (paginaţie originală): ANTOLOGHION. Copist: Iacob Schimonah[48], anul 1888, în Schitul Lacu-Athos.

Ms. rom. nr. 68/84 (nr. vechi de inventar „1716"), 151 fol. (paginaţie originală): „DOXASTARIU ce cuprinde în sine slavele (...), facerea lui Iacov (...) iarã slavele Stihoavnelor sunt ale lui Hurmuz Hartofilax. S-au tradus de (...) Nectarie (...) s-au prescris (...) dupã însuşi originalul traducãtorului de mine (...) Nicandru Ieromonahul. S-au isprãvit de scris în anul 1882." Vol. II - lunile febr.-aug. (pentru strana dreaptã).

Ms. rom. nr. 69/80 (nr. vechi de inventar „1714"), 124 fol. (paginaţie originală): „DOXASTARIU ce cuprinde în sine slavele (...) duminicilor Triodului şi ale Penticostarului, facerea lui Iacov Protopsaltul, iar salvele Stihoavnelor sunt ale lui Hurmuz Hartofilaxul. S-au tradus de (...) Nectarie (...). S-au prescris (...) dupã însuşi originalul traducãtorului, de mine, (...) Nicandru Ieroschimonah, 1883, martie."

Ms. rom. nr. 70/58, 57 fol. (fãrã paginaţie originală): ANTOLOGHIE. Cuprinde şi cântări ale lui Nectarie Sfetagoreţul. Copist: Paisie Ploieşteanul, în Prodromu-Athos, anul 1884.

Ms. rom. nr. 71/113, vol. I 3+99 fol. şi vol. II 232 fol. (paginaţie originală): ANTOLOGHIE. Cuprinde „slujba Paştilor, scrisã la 1884, martie, de (...) Iacob monahul".

Ms. rom. nr. 72/5, 94 p. (fãrã paginaţie originală): MATIMATAR. Copişti: Climent Monahul, „prim cântãreţ în Chinovia românã Prodromu-Athos" şi Paisie Lambru, la anul 1885 şi respectiv 1904.

Ms. rom. nr. 73/17 (nr. vechi de inventar "3740"), XXVIII+449 fol. (paginaţie originală): ENGOLPIOIN. Cuprinde şi cântări traduse sau compuse de Nectarie monahul. Copist: Paisie Lambru, în Muntele Athos, între 1885-1898.

Ms. rom. nr. 74/71 (nr. vechi de inventar „3047"), V+340 fol. (paginaţie originală): „CARTE de cântări bisericeşti foarte frumoase şi prea alese. Tomul 1 şi al 2–lea pentru slujba privegherilor (...) Traduse (...) şi altele compuse de (...) Nectarie Protopsaltul Huşeanu (...) care acum s-au prescris (...) de Callinic Ieromonahul la 1885."

Ms. rom. nr. 75/107 (nr. vechi de înregistrare „28"), 307 fol. (paginaţie originală): „ANTOLOGHIE de cântări bisericeşti. Tomul al 3-lea. Tradusã (...) faceri a feluri de dascãli. S-au scris de (...) Iacob monahul (...) la anul 1885, Oct. 26, Sf(â)n(tul) Munte Athon."[49]

Ms. rom. nr. 76/114 (nr. vechi de inventar „706"), 307 fol. (paginaţie originală): „CARTE de cântări bisericeşti. Tomul întâi şi al doilea (...) UTRENARIU (...) S-au scris de (...) Iacob monahul (...) anul 1885."

Ms. rom. gr. nr. 78/114 (nr. vechi de inventar „3049"), 127 fol. (fãrã paginaţie originală): „CÂNTÃRI alese pentru Sfintele Liturghii (...) unele (...) compuse şi altele traduse de psaltu Nectarie şi s-au prescris (...) la anul 1879 de Ieroschimonahul Callinic."

https://biblioteca-digitala.ro

Ms. rom. nr. 80/109 175 fol. (paginaţie originală): „DOXASTARIU, Tomul 2: Slavele, lunile iunie-decembrie, ale lui Iacov şi Hurmuz traduse de (...) Nectarie (...). Prescrise după original de (...) Gherontie Prodromitul pentru Sf(i)nţia sa Părintele Climent Ieroschimonahul şi Psaltul, 1888."[50]

Ms. rom. nr. 81/110 (nr. vechi de inventar „3048"), 173 fol. (paginaţie originală): „DOXASTARIU, Tom I cu Slavele pe lunile ianuarie-mai, ale Triodului şi ale Penticostarului. Compunerea lui Iacov şi Hurmuz, traduse (...) de Nectarie (...) şi prescrise după originale de (...) Calinic, 1888."[51]

Ms. rom. nr. 82/111, 121 p. (paginaţie originală): „DOXASTARIU, Tom 2 cu Slavele (...) pe lunile Iunie-Decembrie, compunerea lui Iacov (...) şi Hurmuz (...) traduse (...) de Nectarie (...) şi prescrise după originale de (...) Calinic, 1888." [52]

Ms. rom. nr. 83/9, 18+244 fol. (paginaţie originală): „LITURGHIERUL Sfântului Ioan Gură de Aur tradus şi compus de Nectarie". Copist: Dometie Ierod, Chinoviul Românesc–Athos, la 1889.

Ms. rom. nr. 84/11 (nr.vechi de inventar „1765"), 116 fol. (fără paginaţie originală): „STIHIRAR, carte de cântări, podobii care se cântă la privegherile Triodului, Penticostarului şi altele, toate tonisite (compuse – **n.n.**) de (...) Nectarie (...)." Copist: Ieromonah Nicandru în Chinoviul Românesc Prodromul–Athos, la 1891.

Ms. rom. nr. 85/62, 55 fol. (fără paginaţie originală): PROHOD. Copist: Isihie Ierodiaconu, în Chinoviul Românesc Prodromul–Athos, febr. 1893.

Ms. rom. nr. 87/91, I+90 p. (paginaţie originală): „CĂRTICIC, împodobit cu florile bisericeştilor cântări" (sic). Copist: "Sava Monahul[53] Cântăreţ–Ploescianu, anul 1894".

Ms. rom. nr. 89/38, 302 fol. (paginaţie originală până la fol. 162): „CARTE de cântări bisericeşti care se cântă la privegheri." „S-au scris la anul 1897 febr. 12, Sfântul Munte Athon – Careea". Copist nemenţionat, identificat de noi cu Paisie Lambru.

Ms. rom. nr. 90/87 (nr.vechi de inventar „3251"), 40 fol. (paginaţie originală): PSALTICHIE. Copist: Paisie (Lambru) în Chinoviul Românesc Prodromul–Athos, martie 1898.

Ms. rom. nr. 91/15, 52 fol. (fără paginaţie originală): "ANTOLOGHIE. Copist: Is(ihie) Ie(rom.) în Athos, 1899."

Ms. rom. nr. 92/3 (nr. vechi de inventar „3611"), 410 p. (fără paginaţie originală), a II-a jumătate a sec. XIX: „DOXASTARIU pe lunile Septembrie-Ianuarie tradus de Nectarie. Copist anonim, loc necunoscut, posesor Damian Ieroschimonah din Prodromul."

Ms. rom. nr. 95/27, 38 fol. (fără paginaţie originală), a II-a jumătate a sec. XIX: „Cântări la VECERNIE şi UTRENIE." Copist: Pimen Monahul[54] în Chinoviul Românesc Prodromul–Athos.

Ms. rom. nr. 96/32, 57 fol. (fără paginaţie originală): PSALTICHIE. Copist: Pimen Monahul, Prodromul–Athos, sec. XIX (a II-a jum.).

https://biblioteca-digitala.ro

Ms. rom. nr. 100/53, sec.XIX (a II-a jum.), 146 fol. (fără paginaţie originală): LITURGHIER – CHINONICAR. Copist anonim, loc necunoscut.

Ms. rom. nr. 103/67 (sfârşitul sec. XIX), 57 fol. (fără paginaţie originală): ANTOLOGHION. Copist: Paisie Ier(omonah) şi un anonim; loc necunoscut.

Ms. rom. nr. 104/72 (nr. vechi de inventar „3620"), 10+278 p. (fără paginaţie originală), a II-a jumătate a sec. XIX. STIHIRAR pe lunile Septembrie–Decembrie. Pe paginile 62, 86, 139, 140, 142, 143, 160, 163, unde copiatorul a sărit câte unul-două rânduri de text muzical, completările sunt făcute în subsol chiar de către Nectarie Vlahul. Copist: anonim; loc: Chinoviul Românesc Prodromul–Athos.

Ms. rom. nr. 106/12, 348 pag. (fără paginaţie originală), a II-a jum. a sec. XIX. LITURGHIER. Copist: anonim, posibil Sava Monahul, în Chinoviul Românesc Prodromul–Athos.

Ms. rom. nr. 115/34, 51 fol. (fără paginaţie originală), sfârşitul sec. XIX–începutul sec. XX. PSALTICHIE. Copist: Ierod. Paisie Lambru, în Chinoviul Românesc Prodromul–Athos.

Ms. rom. nr. 116/14, 278 fol. (fără paginaţie originală): „VECERNIER–ANOTOLOGHIE, 1900–1908, toate pe deplin cântări alese ale fericitului monah Nectarie Vasilescu Prodromit." Copist: Paisie Lambru, în Chinoviul Românesc Prodromul, Careea şi Insula Tasu.

Ms. rom. nr. 117/74, 8+438 fol. (paginaţie originală): „ENGOLPION sau ŞTUBEIU (flori alese). Cântări bisericeşti, unele compuse, altele traduse (...) de (...) Nectarie Vasilescu (...) cu cele trebuincioase ale Sfintei Liturghii, prescrise de Ieromonah Paisie Lambru Prodromit (...) anul1901, iulie 20."

Ms. rom. nr. 119/40, 251 fol. (paginaţie originală): UTRENIER. Copist: Ieroschim. Paisie Lambru Ploieşteanul, în Chinoviul Românesc Prodromul–Athos, 1903–1908.

Ms. rom. nr. 120/73 (nr. vechi de inventar „5982"), 8+231 fol. (paginaţie originală): „CARTE ce coprinde diferite cântări (...) unele traduse şi altele compuse de (...) Nectarie Schimonahul (...) S-au prescris (...) de mine m(o)n(a)h(ul) Iacovu la anul 1904, Prodromul."

Ms. rom. nr. 121/41, 49 fol. (fără paginaţie originală): ANTOLOGHIE. Copist: probabil Iacob Deciu din Slănic, în Chinoviul Românesc Prodromul–Athos, anul 1906.

Ms. rom. nr. 122/129: „ENGOLPION sau buchet de cântări alese ale Sfintei Liturghii (648 file), unele compuse, altele traduse (...) de fericitul părintele Nectarie Schimonahul, fostul protopsalt al Sfântul Munte Athos (...) şi s-au prescris de mine Paisie Ieromonahul (...) la anul 1911." La fol. 640v-647v este scrisă pe larg „Viaţa şi petrecerea Cuviosului Părintelui nostru fericit Nectarie Schimonahul".

Ms. rom. nr. 125/104, 149 fol. (paginaţie originală): „ENCOMION format din diferite cântări bisericeşti (...) s-au prescris spre evlavia Părint(elui) Ierod. De la

https://biblioteca-digitala.ro

Cucuvino (...loc gol) Sfântul Munte Afton." Copist: S(chimonahul) C(hesarie)[55], în 1919, la Prodromul–Athos.

Ms. rom. nr. 126/43 (1928–1932), 236 fol. (fără paginaţie originală): MISCELANEU. Copist: Varahiil[56] Schimonahul, în Chinoviul Românesc Prodromul–Athos.

Ms. rom. nr. 127/98, anul 1937, 58 fol. (fără paginaţie originală): DOXASTAR. Copist: Schimonahul Varahiil, în Muntele Athos.

Ms. rom. nr. 128/39, 114 fol. (fără paginaţie originală): „DOXASTAR ce coprinde Slavele duminicale (ale) Triodului şi Penticostarului, facerea lui Iacob Protopsaltul, iară Slavele Stihoavnelor sunt facerea lui Hurmuz Hartofilaxul. S-au tradus (...) de psaltul Nectarie Prodromitul. Tomul III. S-au prescris după cererea Sch(imonahului) Gherm(an) cânt(ăreţul), 1939." Copist: posibil Chesarie, în Athos.

Ms. rom. nr. 129/51, 184 fol. (paginaţie originală): „DOXASTAR ce cuprinde Slavele (...) din lunile Sept.–Ian. (...) S-au tradus (...) de Psaltul Nectarie. Tomul I (...) Copist: Chesarie Schimonahul (fol. 18r), la 6 mai 1939, în Chinoviul Românesc Prodromul–Athos."

Ms. rom. nr. 130/49, 148 fol. (pagina\ie originală): „DOXASTAR ce cuprinde Slavele (...) din lunile Febr.–Aug. (...) S-au tradus (...) de Psaltul Nectarie Prodromitul. Tomul II." Copist: Chesarios (fol. 56), în Prodromul–Athos, 1939.

După cum se poate vedea, opera muzicală ineditã a lui Nectarie Schimonahul este imensă, mai bogată decât a tuturor psalţilor români din secolele XVI-XX.

În acest studiu ne-am referit numai la manuscrisele muzicale aflate în Biblioteca Chinoviului românesc Prodromu, dar acestea sunt mult mai multe şi se află împrăştiate pe la toate chiliile româneşti şi chiar pe la mănăstirile greceşti, cu deosebire la Marea Lavră şi la Sfântul Pavel.

Opera muzicală a lui Nectarie a fost rescrisă de ucenicii săi cu multă artă şi meşteşug, astfel încât multe manuscrise pot fi considerate piese de muzeu.

Recapitulând, vedem că (în ordine alfabetică): Calinic Ierodiaconul a copiat cinci manuscrise[57], Calistrat Galactionovici – opt[58], Chesarie Schimonahul – patru[59], Clement Schimonahul – două[60], Dometie Ieromonahul – unul[61], Gherontie Ieroschimonahul – unul[62] , Iacob (Deciu) Protopsaltul – patru[63], Iacob (Răduleanu) Schimonahul – două[64], Isihie Ierodiaconul – cinci[65], Isihie Petrescu – trei[66], Nathanail Ieromonahul – şapte[67], Neofit Schimonahul – trei[68], Nicandru Ieroschimonahul – opt[69], Paisie Lambru – şaptesprezece[70], Pimen Ieroschimonahul – două[71], Sava Schimonahul – două[72] şi Zosima Monahul – două[73].

Mulţimea manuscriselor copiate de ucenicii săi dovedeşte larga circulaţie a operei muzicale a lui Nectarie.

În a doua jumătate a secolului XIX, Nectarie Schimonahul a înfiinţat la Chinoviul românesc Prodromu o şcoală de psaltichie pentru călugări, renumită în tot muntele Athos. Aici - spune C. Erbiceanu - Nectarie avea „până la 70 de ucenici pe care-i învăţa meştesugul psaltichiei"[74]. Români, greci, ruşi, bulgari, macedoneni

https://biblioteca-digitala.ro

şi sârbi, toţi câţi vroiau să devinã psalţi desăvârşiţi, veneau la Prodromu să ia lecţii de la vestitul dascăl Nectarie. „Nimeni nu îndrăznea a se numi cântăreţ desăvârşit până nu venea la Nectarie să-l cerceteze. Dacă compunea cineva o cântare nouă, o aducea întâi la el s-o vadă şi, dacă zicea că este bună, o tipărea, iar de nu, o lepăda."[75]

Dintre ucenicii săi, care au ieşit psalţi vestiţi în mănăstirile athonite, se cunosc numai câţiva: Cosma, întâiul proiestos la Mănăstirea Iviron; Maxim, la Mănăstirea Esfigmenu; Paisie Ieromonahul şi Dorotei, la Mănăstirea Dionisiu; Ieromonahul Damaschin şi monahii Teofil, Antonie, Ilie, Hrisant, Serafim şi Metodie, la Schitul Sfânta Ana. Mulţi dintre ei au fost uitaţi. În Prodromu, afară de cei menţionaţi, îi mai amintim pe: Gherman Cântăreţul, Chiril Schimonahul[76], Daniil Schimonahul, Nazarie, Grigorie şi „Daniil, care mai târziu ajunge protopsalt la mitropolia din Bucureşti"[77].

Mulţimea ucenicilor dovedeşte, alături de mulţimea manuscriselor - rescrise după originalele sale -, amploarea şi temeinicia şcolii de muzică a lui Nectarie.

În 1999, la 17 noiembrie, Nectarie Schimonahul a împlinit 100 de ani de la trecerea sa întru cele veşnice, astfel încât prin acest studiu aducem cinstire şi un pios omagiu celui mai mare compozitor şi interpret român de muzică psaltică din toate vremurile, supranumit „al doilea Cucuzel", „privighetoarea Sfântului Munte", „protopsalt al tuturor psalţilor".

NOTE

[1] C. E(rbiceanu): *Câteva date asupra Părintelui Ieromonah Nectarie, Protopsalt la Sfântul Munte Athos, şezător la schitul românesc de acolo numit Prodromu*, în B.O.R. Bucureşti, an XIII (1889) nr. 6 (sept.) p. 410.
[2] Ibidem 411.
[3] Ieromonah Ioanichie Bălan: *Pateric românesc*, Bucureşti, 1980, p. 501.
[4] C. E. op. cit. p. 412.
[5] Mironescu, Alexandru : *O călătorie la Constantinopol şi Sfântul Munte*, Ploieşti, 1907, p. 224.
[6] Ştire preluată de la C. E., p. 412.
[7] Ieromonah Dometie Ionescu: *Antologhie* (...), Bucureşti 1898, p. III.
[8] Nifon N. Ploieşteanu: *Carte de muzică bisericească*, Bucureşti, 1902, p. 76.
[9] Dr. Cireşeanu, Badea: *Călătoria mea la Sfântul Munte Athos, în Palestina şi Egipt*, în B.O.R., Bucureşti, an. XXX (1906) nr. 8 (nov.) p. 942-943.
[10] Dr. Cireşeanu, Badea: *Tezaurul Liturgic* (...), Tom. II, Bucureşti, 1911, p. 522.
[11] Poslușnicu, Mihail Gr.: *Istoria muzicei la Români*, Bucureşti, 1928, p. 84-85.
[12] Ionescu, Dometie: în op. cit. nu dă nici un an al morţii lui Nectarie.
[13] Severeanu, N.: *Amintiri din anii 1871-1885*, în B.O.R. Bucureşti, an LV (1937) nr. 11-12 (nov.-dec.) p.715.
[14] Vasilache, Vasile: *Veniamin Pocitan-Ploieşteanu, Sfântul Munte al Athosului*, recenzie în B.O.R., Bucureşti, an LVIII (1940) nr. 3-4 (martie-aprilie) p. 260.
[15] Ierom. Ioanichie Bălan : op. cit., p. 499.
[16] Idem, ibidem.
[17] Petru Călinescu Lambru avea 20 de ani la închinovierea sa, în anul 1861 (dar el mărturiseşte în ms. rom. 122/129 că a venit în Prodromu la 1859). Era de naţionalitate bulgar născut la Ploieşti; devine monahul Paisie, hirotonisit diacon la 1870, ieroschimonah la 1883, decedat în Schit la 19 nov. 1919 (Cf. *Registru Chinoviului Prodromu-Athos*, nr. 63, p. 16-17).

https://biblioteca-digitala.ro

[18] Şişman, Irinarh: *Istoricul Sfântului Munte*, Tom 2, p. 306.
[19] C. E.: op. cit., p. 410.
[20] Ms. rom. nr. 117/74, p. IIv.
[21] C.E. :op. cit., p. 413.
[22] Irinarh Şişman: op. cit., p. 307.
[23] Idem, ibidem.
[24] ΓΕΡΟΝΤΙΚΟ ΑΓΙΟΥ ΟΡΟΥΣ, Ἀνδρέου Μοναχοῦ Ἁγιορείτου (Χαραλάμπους Θεοφιγόπουλου) καὐηγητοῦ βυζαὰτινῆς μουσικῆς, Συγγραφέως Λογοτέχνου, Τὼμς 2, ΑΘΗΝΑΙ, p. 55–56.
[25] Toate manuscrisele care au menţiunea "fără paginaţie originală" sunt numerotate cu creionul de către subsemnatul.
[26] La p. 120, găsim un „Prescript verbal de sfinţirea bisericii mari, 21 mai 1866".
[27] Din jud. Roman, a fost călugărit în Mănăstirea Neamţ (în ms. rom. nr. 34/48 scrie „din Mănăstirea Secu") cu numele de Calistrat. Închinoviat în Prodromu la 42 de ani, se retrage la 1871 în Capsala; decedat la 8 oct 1874. (Cf. *Registru* (...) nr. 103, p. 26-27).
[28] Pe verso-ul paginii de titlu scrie: „Cântă-mi mie, Ioane, fiul meu, că plăcute îmi sunt mie cântările tale şi eu nu te voi lăsa pe tine". „Maica D(o)mnului au zis lui Ioan Cucuzel în vedenie în Biserica Lavrei, dându-i bacşis un galben de aur."
[29] Vine în Prodromu în vârstă de 20 de ani, la 1852, din Huşi, jud Fălciu. Devine Calinic în 1854; se retrage din Schit la 1871; revine în 1880; decedează la 3 iunie 1897. (Cf. *Registru* (...) nr. 13, p. 4-5).
[30] La fol. 38v-39v sunt notaţi 51 de monahi români, decedaţi între 1 apr. 1885-15 febr. 1883 în Chinovia Moldo-românească Prodromu, cu indicaţia regiunii sau a judeţului din care erau.
[31] Ioan Petrescu vine în Prodromu la 1888 - având 19 ani -, din Com. Cârja, jud. Tutova. Devine Isihie Ieroschidiacon la 1891 şi Iero-schimonah la 12 iulie 1915. Se retrage în Sfântul Munte, la Capsala; revine la 20 iunie 1905. Se retrage la 22 august 1909, revine la 10 octombrie 1914, pleacă iarăşi în Sfântul Munte; a decedat la 10 martie 1928, în Careea. (Cf. *Registru* (...) nr. 201, p. 52-53).
[32] Nicolae din Bucureşti, închinoviat în Prodromu la 1865, primind numele de Nathanail la călugărie şi devenind Ieromonah la 1868. Decedează la 19 octombrie 1879.(Cf. *Registru* (...) nr. 81, p. 22-23).
[33] Vine la Prodromu din Brăila la 1860, în vârstă de 20 de ani. Primeşte la călugărie numele Isihie şi este hirotonit ierodiacon în 1863. Moare de oftică la 21 decembrie 1879, în vârstă de 39 de ani. (Cf. *Registru* (...) nr. 55, p.14-15). Isihie Petrescu, în ms. rom. nr. 60/55, fol. 54, zice: „Au murit Isihie Ieroschimonah la 1880, luna decembrie, 22, după utrină". Credem că Isihie Petrescu ştia mai bine decât cel care a consemnat în *Registru*.
[34] Manuscris adus în Biblioteca Prodromului de subsemnatul, de la Chilia Sfântului Ioan Botezătorul din Provata, prin bunăvoinţa Părintelui Nectarie.
[35] Idem.
[36] Nicolae Lupan vine la Prodromu la 1866, în vârstă de 19 ani, din Săcele, jud. Sibiu. Primeşte numele Nicandru la călugărie, este hirotonit ieromonah, moare la 17 februarie 1909. (Cf. *Registru* (...) nr. 88, p.22-23).
[37] Manuscris adus în Biblioteca Prodromului de subsemnatul, de la Chilia Sfântul Ioan Botezătorul din Provata, prin bunăvoinţa Părintelui Nectarie.
[38] Ioan Deciu vine la Prodromu în vârstă de 20 de ani, la 1875, din Slănic, jud. Prahova. Primeşte la tunderea în monahism numele Iacob. Devine protopsalt în 1878, se retrage în România la 6 iunie 1909, revine, iar la 6 mai 1929 se retrage din Schit la Capsala. Este reînchinoviat în 1912 şi în 1932 la 14 decembrie. Decedează în acest chinoviu la 14 noiembrie 1934. (Cf. *Registru* (...) nr. 146, p.38-39).
[39] Vine în Prodromu la 1864, din Galaţi, „jud. Covurlui"; ajunge Theofan Schimonah, se retrage la 1876 în mănăstirea Grigoriu; data morţii este necunoscută. (Cf. *Registru* (...) nr. 75, p.20-21).
[40] Vine în Prodromu la 44 ani, în 1859, din Basarabia (Chişinău). Devine Silvestru Schim. în Mănăstirea Dobruşa. Decedează la 4 martie 1886. (Cf. *Registru* (...) nr. 18, p. 6-7).
[41] Gheorghe Ionescu din Com. Probota-Suceava, închinoviat în Prodromu la 20 de ani, în 1857, devine Ghrontie Ieroschimonah la 15 aug. 1858. Se retrage la chilia Sfântul Nicolae, Iuftadia; revine în dec. 1915, iar la 15 sept. 1917 decedează. (Cf. *Registru* (...) nr. 27, p. 8-9).
[42] Român din Com. Siliştea, jud Sibiu, devine Daniil Schim. în Mănăstirea Cocoşul, la 1850; se închinoviază la Prodromu în vârstă de 43 ani; moare aici „de oftică", la 14 nov. 1889. (Cf. *Registru* (...) nr. 43, p. 13).
[43] Pe vorsatzul Iv citim: „Ţi-l trimit maică, să nu-l pui supt obroc, ci la luminã (...) spre a mea pomenire, să cânte maicile şi fecioarele şi miresele lui Hristos. Amin. Paisie Ierod. Păcătosul".

https://biblioteca-digitala.ro

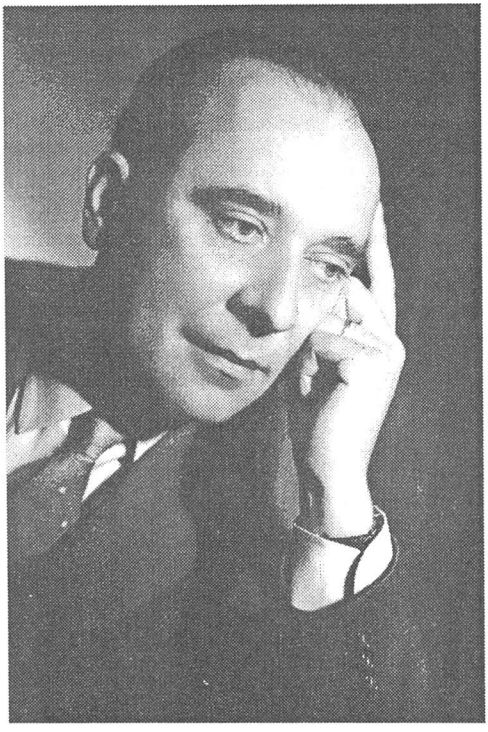
[44] Dumitru Dimitrescu Procopiu, născut în 1832 în Bucureşti, închinoviat la 1859, devine Damian Ierom. Fost superior în Chinoviul Prodromu, se retrage în 1891, februarie 22, şi merge în România, apoi în Marsilia (Franţa); decedat la 8 apr. 1917. (Cf. *Registru* (...) nr. 79, p. 120).
[45] Nicolae Gherghiceanu vine în Prodromu la 18 iulie 1866, de 24 de ani, din Braşov; devine Neofit Schim. în 1870; decedează la 7 oct. 1931. (Cf. *Registru* (...) nr. 87, p. 22-23).
[46] Ierod. Isihie „care s-a ostenit cu scrierea paralaghiei" fiind grav bolnav de ofticã, stareţul Damian i-a dat ca ajutor pe Neofit şi pe Nathanail, care şi el decedează la 49 de zile după ce terminã de scris manuscrisele 61/77 şi 63/76.
[47] Vine la Prodromu în vârstã de 20 de ani, în 1875, din Câmpulung Muscel; devine Clement Schim. în 1878 şi moare de ofticã la 15 iulie 1887. (Cf. *Registru* (...) nr. 148, p. 38-39). Pe un ms. (notat de noi cu nr. vechi de inventar "1") de la chilia Adormirea Maicii Domnului Xiropotamu, scris de Iacob Monahul, la fol. 239v scrie: „Au adormit Părintele Climentu Sch. Cântăreţul (...) (la) 1887, iulie 15, în Sfântul Schit Prodromu din Sfântul Athon. Acest părinte, când au murit de boala oficii, au fost în vârstã de 31 de ani".
[48] Ioan Rãduleanu din com. Apoldul Mic, devine Iacob Schimonah în Schitul Lacu, la 1896; vine în Prodromu în vârstã de 36 ani; retras 1900, 1 mai, la Capsala, revine la 22 febr.; retras în 1902, luna mai, la Capsala, revine în dec. 1903; retras la 4 sept 1909 la Capsala, revine la 20 febr. 1930 şi decedează aici la 12 martie 1930. (Cf. *Registru* (...) nr. 282, p. 72-73).
[49] Manuscris adus în Biblioteca Prodromului de către subsemnatul, de la chilia Sfântul Ioan Botezãtorul din Provata, prin bunãvoinţa Părintelui Nectarie.
[50] Idem.
[51] Idem.
[52] Idem.
[53] Şãrban Rãdulescu din Ploieşti vine în Prodromu la 27 ani în 1889; devine Sava Schim.; decedează la 22 oct. 1923., rãmânând orb cu câţiva ani înainte de moarte. (Cf. *Registru* (...) nr. 212, p. 54-55).
[54] Petru Theodorescu din Ploieşti vine în Prodromu la 21 ani, în 1873; devine Pimen Ieroschimonah la 7 mai 1876; decedat la 16 aug. 1926. (Cf. *Registru* (...) nr. 140, p.36-37).
[55] Constanatin Mateescu, din Com. Horodniceni-Rotopãneşti, sat Brãdãţel, vine în Prodromu la 28 ani, în 13 sept. 1916; devenit Chesarie Schim. în martie 1917; retras din Schit la Caracalu în nov. 1917, apoi la Sfântul Vasile Catunache, revine în Schit la 1968, febr., 15. Data decesului - nemenţionatã. (Cf. *Registru* (...) nr. 427, p.108-109).
[56] Nu figurează în *Registru* (condica) Chinoviului Prodromu.
[57] Mss. nr.: 31/28; 74/71; 78/114; 82/110; 82/111.
[58] Mss. nr. 25/106; 27/23; 30/1; 32/32; 34/48; 35/21; 37/24; 38/30.
[59] Mss. nr.: 125/104; 128/39; 129/5; 130/49.
[60] Mss. nr.: 65/8; 72/5.
[61] Ms. nr. 83/9.
[62] Ms. nr. 80/109.
[63] Mss. nr.: 67/52; 71/113; 75/107; 76/114.
[64] Mss. nr.: 54/112; 120/73.
[65] Mss. nr.: 50/95; 54/112; 61/77; 62/75; 63/76.
[66] Mss. nr.: 44/86; 85/62; 91/15.
[67] Mss. nr.: 45/81; 46/82; 47/83; 48/85; 61/77; 63/76; 64/46.
[68] Mss. nr.: 61/77; 62/75; 63/76.
[69] Mss. nr.: 49/65; 53/100; 59/64; 62/75; 64/46; 68/84; 69/80; 84/11.
[70] Mss. nr.: 33/37; 39/6; 41/63; 56/31; 58/57; 70/58; 73/1; 89/38; 90/87; 103/67; 115/34; 116/14; 117/74; 119/40; 122/129; 44/86; 85/62.
[71] Mss. nr.: 95/27; 96/32.
[72] Mss. nr.: 87/91; 106/12.
[73] Mss. nr.: 51/96; 52/101.
[74] C. Erbiceanu, op. cit., p. 414; a se vedea şi Ioanichie Bãlan, op. cit., p. 504.
[75] Ierom. Ioanichie Bãlan, op. cit., p. 503.
[76] Constantin Lambru, grec din Bucureşti, vine în Prodromu la 1860, în vârstã de 15 ani. Este cãlugãrit, primind numele Chiril, în martie 1864; devine schimonah la 10 iulie 1911 şi decedează la 31 mai 1918. (Cf. *Registru* (...) nr. 59, p. 16-17).
[77] C. E(rbiceanu), op. cit., p. 414.

https://biblioteca-digitala.ro

IN MEMORIAM

Vinicius Grefiens

A plecat dintre noi, după o îndelungată şi nedreaptă suferinţă, compozitorul şi profesorul Vinicius Grefiens, prietenul fidel al multor muzicieni, om de mare suflet şi dăruire, care a îndrumat nenumărate generaţii de studenţi pe drumul spinos si pasionant al realizărilor artistice.



Personalitate marcantă a vieţii muzicale româneşti, continuator al valoroasei tradiţii moştenite de la marii compozitori şi profesori înaintaşi Mihail Jora, Dimitrie Cuclin, Constantin Brăiloiu, Ionel Perlea, Paul Jelescu, Ştefan Popescu şi Ion Ghiga, Vinicius Grefiens – pe lângă studiile muzicale de înalt nivel profesional (compoziţie şi dirijat de orchestră) a fost licenţiat al Facultăţii de Drept din Bucureşti. Vocaţia sa de pedagog s-a manifestat de timpuriu, domnia sa fiind iniţial profesor la Liceul Militar de Muzică din Bucureşti, redactor la Radiodifuziunea Română şi profesor universitar la Conservatorul "Ciprian Porumbescu (actualmente Universitatea de Muzică) din Capitală. În această calitate, domnia sa a îndrumat – cum am mai spus – generaţii de studenţi, la disciplina Citire de partituri, cu acea totală şi dezinteresată dăruire profesională şi acea pură nobleţe sufletească, specifică în general marilor oameni, modelând tinerele talente şi îndrumându-le cu discreţie în sensul seriozităţii, disciplinei, profesionalismului şi abnegaţiei faţă de adevărata artă. Ca om şi ca muzician a demonstrat întotdeauna o modestie rar întâlnită (domnia sa spunea, adresându-se studenţilor zeloşi să-şi audă imediat lucrările interpretate: "Numai mediocrităţile nu au timp să aştepte" (şi câtă dreptate a avut spunând aceste cuvinte!), iar în condiţii sociale vitrege a demonstrat o deosebită coloană vertebrală, acţionând în favoarea studenţilor săi, indiferent dacă era o problemă simplu de rezolvat sau una foarte dificilă, în care trebuia implicat cu abilitate şi în mai multe cazuri cu deosebit curaj.

https://biblioteca-digitala.ro

Compozitor de talent, membru marcant al Uniunii Compozitorilor şi Muzicologilor, a fost preocupat în permanenţă, nu neapărat de ideea "noului cu orice preţ", ci de ideea "noului raportat la valoare", deci netributar unei anumite "mode" conjuncturale. În condiţiile în care „moda" în artă a făcut să "urce" şi să "coboare' valori artistice, dar nu întotdeauna cele care trebuia, faptul că maestrul Vinicius Grefiens a păstrat acea subtilă şi inefabilă forţă interioară de a sesiza şi de a plasa fenomenul muzical în contemporaneitate, nu numai pe baze intuitive, ci şi ştiinţific-raţionale, îl investeşte cu calitatea de creator, impunându-se ca atare în întreaga sa activitate de compozitor (în special) şi de pedagog, într-un mod cu totul personal. Lista sa de lucrări este remarcabilă nu atât pentru muzica de cameră, simfonică şi în special cea corală, gen în care a excelat printr-un stil original, sensibilitate şi un particular rafinament, muzica sa fiind călăuzită de o expresie pură, visătoare, inspirată din filonul modal tradiţional al neamului nostru.

Maestrul Vinicius Grefiens este deţinătorul mai multor premii naţionale, culminând cu Marele Premiu acordat de Uniunea Compozitorilor ca o încununare a întregii sale activităţi creatoare. De asemenea, este deţinătorul unor premii internaţionale pentru creaţie, la Viena şi la Tour (Franţa), acesta fiind acordat pentru inedita lucrare corală *Cocorii*.

Am să enumăr doar câteva lucrări, creaţii de o originalitate de necontestat: *Suita lirică, Balada "Meşterul Manole", De urări şi datini, Lăutărească,* ciclul de *Colinde*. Sunt numai câteva lucrări reprezentative, în care sensibilitatea şi meşteşugul trăiesc într-o perfectă simbioză, fiind de fapt adevărate pietre de temelie pentru creaţia corală românească.

Dacă mă refer la miniaturile pentru pian pe care Alexandru Hrisanide le-a interpretat în România şi în străinătate, ele reprezintă o muzică cu o scriitură sensibilă şi expresivă, o adevărată paletă coloristică, broderie în filigran, încântătoare prin puritatea expresiei.

Poate ar mai fi multe de spus despre compozitorul şi profesorul Vinicius Grefiens şi foarte multe despre adevăratul **om** Vinicius Grefiens, care pentru noi, discipolii săi, a rămas un model de modestie, blândeţe, altruism, demnitate şi profesionalism... Dar, întrucât timpul este cel care curmă în cele din urmă totul, se intră în zona tăcerii, zonă în care orice cuvânt nu îşi mai are rostul, ci numai esenţa veşniciei. Sau, poate, muzica...

Irina ODĂGESCU-ŢUŢUIANU

https://biblioteca-digitala.ro

George Teodorescu

Ne-a părăsit de curând unul din cei mai interesanţi şi substanţiali oameni de teatru: George Teodorescu, foarte important pentru viaţa noastră muzicală, a cărui activitate acoperă peste patru decenii, începând de la prima sa punere în scenă: *Cavalleria rusticana* (1949, la T.O.B.). Cercetându-i drumul profesional, ceea ce ne frapează în primul rând este varietatea domeniilor în care s-a manifestat: operă, operetă şi musical, teatru, teatru radiofonic şi televizual, teatru experimental, emisiuni radio culturale. Desigur că pe muzicieni îi va interesa în primul rând opera, şi cu ea a început de fapt Ginel Teodorescu (aşa îl cunoştea şi-l numea toată lumea), însă doresc mai întâi să punctez pe scurt diverse realizări ale sale în alte sectoare. Cele peste 70 de puneri în scenă în teatrul vorbit, dintre care cca. jumătate la Teatrul Evreiesc de Stat (TES), unde a funcţionat ca regizor şi prim-regizor timp de 23 de ani, au înregistrat un număr de realizări memorabile. Spicuiesc: *Antoniu şi Cleopatra* (Shakespeare), *Fraţii Karamazov* (dramatizare după Dostoievski), *Furtuna* (Ostrovski), *Poveste de iarnă* (Shakespeare), *Jurnalul Annei Frank*, *Opera de trei parale* (Brecht), *Woyzeck* (Büchner), *Nathan Înţeleptul* (Lessing), *Evreica din Toledo* (Feuchtwanger), *Frank al V-lea* (Dürrenmatt) etc. etc. Desigur, George Teodorescu a fost pus câteodată în situaţia de a se ocupa de piese mai puţin interesante, însă, de câte ori se întâlnea cu un text mare, parcă lua foc şi dădea ce avea mai bun în el. Am avut o singură dată bucuria să colaborez cu el în teatru: la *Povestea de iarnă* a lui Shakespeare, în 1964, deci înainte de a ne întâlni la Opera din Bucureşti. Şi probabil această colaborare, luminată şi de un excepţional *Pelléas*, realizat de el la T. O. B. în acelaşi an, mi-a determinat hotărârea de a nu apela **decât** la George Teodorescu pentru proaspătul meu *Amor doctor*.

În Radio şi la Televiziune, unde George Teodorescu a avut cca. 10 producţiuni, pe texte extrem de semnificative (Mollière, Shakespeare, Tolstoi), rămân cu totul memorabile în special cele două piese româneşti la TV: *Constantin Brâncoveanu* de Nicolae Iorga (1973) şi *Mitică Popescu* a lui Camil Petrescu (1976). Pe tema ataşamentului său profund faţă de cultura naţională voi reveni.

Un aspect foarte interesant al activităţii lui George Teodorescu îl constituie spiritul de investigaţie pe care l-a dovedit în formulele experimentale (*Colaj 1, Colaj 2, Nocturn 3*), bazate pe asamblări proprii de texte şi propunând o viziune originală în descifrarea tendinţelor spirituale ale omului modern. *Colaj 2* a fost oferit, cu ecou remarcabil, în interpretări italiene sub direcţia lui George Teodorescu, atât la Roma, cât şi în alte orase ale peninsulei, în genere în cadrul unor universităţi (1969-1970). Iar prezenţa regizorului şi omului de cultură în Occident se cuvine întregită şi cu cele câteva emisiuni la ORTF (Paris, 1966-1967), având drept titluri: *Panorama du théâtre lyrique en Roumanie, Itinéraire de la musique roumaine contemporaine, Médalion Georges Enesco.*

https://biblioteca-digitala.ro

Şi iată, ajung în fine la domeniul nostru: opera. George Teodorescu a realizat 12 montări la T. O. B., una la Opera din Varşovia (*Aida*), una la Teatrul de Operetă (*N-a fost nuntă mai frumoasă* de Nicolae Kirculescu) şi una la Teatrul de Păpuşi (musical-ul *Milioanele lui Arlechin* de H. Mălineanu). Este autorul recordurilor de longevitate ale Operei Române: *Bărbierul din Sevilla*, realizat în 1951 şi refăcut în 1963 pentru turneul de la Paris, şi – la fel de vajnică - *Traviata* sa din 1953. Ambele au dăinuit aproape patru decenii! Au fost şi alte spectacole rezistente la timp: *Gianni Schicchi* (1952) sau *Răpirea din serai* (1958, refăcută în 1979). Dar cele mai impresionante realizări pot fi socotite: *Ion Vodă cel Cumplit* de Gheorghe Dumitrescu (1956, în decorurile şi costumele admirabilului Tony Gheorghiu), *Aida* (la Varşovia, în 1958, pentru care regizorul a avut o presă excepţională şi un premiu al guvernului polonez, în urma cărora a fost **scos** de la Opera Română şi transferat la Teatrul Municipal, că "aşa se pitrece la noi"); apoi *Pelléas et Mélisande* (prima înscenare românească, direct în limba franceză), prezentată în Festivalul "Enescu" din 1964. Un critic elveţian, Franz Walter, a publicat în "Journal de Genève" (20 oct. 1964) un **compte-rendu** (al treilea despre Festival) sub titlul "L'Opéra de Bucarest a réalisé un admirable *Pelléas*", unde – între altele – spune: "La réalisation scénique, due au metteur en scène Georges Teodorescu et au décorateur Roland Laub, m'a procuré un ravissement renouvelé d'acte en acte, car j'y ai trouvé cet idéal d'équilibre auquel j'ai souvent rêvé entre le dépouillement abstrait auquel peut inviter le mystère du sujet et ses symboles, et le réalisme nécessaire à son integration dans la vie. Des formes d'une géométrie légèrement irréelle, mais d'une suggestion suffisament précise, des éclairages tamisés, d'une grande souplesse, créaient très justement cette impression poignante d'étrangeté et de fatalité qui traverse ce grand poème d'amour". *)

Am lăsat pentru la sfârşit cele două colaborări personale cu George Teodorescu la Opera din Bucureşti: *Amorul doctor* (1965) şi *Hamlet* (1975). Între ele regizorul **nu** a mai fost chemat la Operă. Probabil nu din pricina comedioasei mele lucrări, ci a succesului lui *Pelléas*. C'aşa se pitrece la noi. După cum în 1960, după un răsunător şi de serie lungă *Mamouret* (Jean Sarment) la Teatrul Municipal, fusese transferat – fără motiv şi fără explicaţie – la TES. Căci, iarăşi, aşa se pitrece la noi. Să trecem însă.

Din experienţa celor două lucrări personale, dar şi din tot ce am văzut în rest, aş încerca o caracterizare a stilului său regizoral. Va fi în mod necesar vorba despre sobrietate, economie şi permanent sens al mişcării, un marcat geometrism, o axare continuă pe **idee**, o desăvârşită transpunere scenică a faptului muzical (George Teodorescu cântase cândva bine la pian!). Rezultatul : un fel de a-temporalitate, de fapt perenitate, a montărilor sale. În 1996, după vreo opt ani de întrerupere, *Hamlet* a fost reluat la O. N. R., în montarea din 1975, păstrată până la cele mai mici amănunte. După 21 de ani regia apărea la fel de puternică şi de modernă, nu dobândise nici un rid, lucru confirmat de aprecierile publicului şi ale criticii. Unii spectatori au avut chiar impresia că se modificaseră substanţial diverse

https://biblioteca-digitala.ro

elemente. De fapt se modificaseră ei, ascultătorii, şi erau mai apţi să accepte o viziune originală pe care regizorul o anticipase printr-o excepţională intuiţie a viitorului. A fost, pentru mine, poate cea mai tulburătoare experienţă scenică.

George Teodorescu s-a dedicat creaţiei româneşti în 7 din cele 15 (de mine ştiute) titluri muzicale pe care le-a pus în scenă. Venea totdeauna la lucrul efectiv după o temeinică documentare (în care îl ajuta substanţial cu traduceri şi extrase soţia sa Alice, o fină intelectuală) şi cu o concepţie riguros pusă la punct **da capo al fine**. Am lucrat în teatru cu mulţi regizori şi pot spune că am văzut pe viu diverse maniere, unele făcând loc şi inspiraţiei de moment. La George Teodorescu totul era reglat ca un mecanism de ceasornic, nu în ultimul rând remarcabilul joc al luminilor, prezent cu rol major în toate spectacolele sale, pentru care – la Opera din Bucureşti – a găsit un excepţional colaborator în Ion Cotârlă.

Revenind la activitatea sa în cadrul genurilor muzicale, voi sublinia că regizorul trecea cu mult peste ceea ce, până nu demult, se înţelegea prin regie de operă. El aducea în acest domeniu o foarte extinsă experienţă dobândită în teatrul vorbit şi în radioteleviziune; pot spune că îşi căptuşea spectacolele cu semnificaţii neaşteptate, dezvăluind adesea subtile unde psihice în relaţiile între personaje. Socot că marginalizarea deliberată a lui Ginel Teodorescu a fost – până la urmă - o mare pierdere pentru teatrul nostru liric. Lăsând la o parte primul deceniu de activitate, până în 1958, regizorul a revenit în T. O. B. doar în vremea directoratului luminat al lui Mihai Brediceanu (cu *Bărbierul* prezentat cu succes la Paris, cu *Pelléas* şi cu *Amorul doctor*), iar apoi a fost impus de autori români (sau de urmaşi) în încă trei rânduri: 1975 (*Hamlet*), 1980 (*Horea* de Nicolae Bretan) şi 1983 (coupé Doru Popovici).

Să ai în ţară un George Teodorescu şi să-l chemi să pună în scenă la Operă de trei ori într-un sfert de secol - şi asta pentru că au insistat autorii – vădeşte, din păcate, încă unul din aspectele mizeriei noastre morale. Oricum ar fi fost însă trecutul, clipa despărţirii definitive trebuie să ne găsească pregătiţi şi – în măsura posibilului – senini. Pentru că, de fapt, moartea este momentul cel mai important - şi poate cel mai frumos – al întregii vieţi. Ginel a fost doar ceva mai grăbit, spre regretul nostru, al celor care l-am apreciat şi l-am iubit.

Pascal BENTOIU
iulie 2000

*) "Realizarea scenică, datorată regizorului George Teodorescu şi scenografului Roland Laub, mi-a prilejuit o încântare reînnoită cu fiecare act, căci am găsit în ea echilibrul ideal, la care adesea am visat, între esenţializarea abstractă, pe care ne-o propun misteriosul subiect şi simbolurile sale, şi realismul necesar integrării sale în viaţă. Forme de un geometrism uşor ireal, dar de o forţă de sugestie suficient de precisă, ca şi luminile filtrate, de o mare supleţe, creau extrem de veridic impresia tulburătoare a straniului şi a fatalităţii care străbat acest mare poem de dragoste."

https://biblioteca-digitala.ro

Constantin Răsvan

PROFESATĂ de un precursor al filosofiei moderne, ideea posibilităţii omului de a-şi depăşi propria condiţie ne apare în fapt ilustrată de destine care de cele mai multe ori însumează în infinite raporturi bucurii şi dureri, lumini şi umbre pe ambele planuri, existenţial şi spiritual. Tot ce putem constata este că tăria morală, voinţa de a înfrunta furtunile pot deveni în situaţii limită busola care călăuzeşte corabia vieţii spre ţărm, spre finalizarea unui demers creator.

Acesta mi se pare a fi sensul pe care îl concretizează traiectoria străbătută de Constantin Răsvan, încheiată recent, după un greu tribut închinat spre tămăduire lui Asklepios, lăsând în schimb, pe lângă regretul profund din partea celor apropiaţi, apreciate scrieri literare şi cu caracter muzicologic, amintirea unei frumoase colaborări în cadrul Uniunii Compozitorilor şi Muzicologilor, a unei pasionate activităţi puse în serviciul răspândirii cunoştinţelor despre muzică şi muzicieni, ecoul sprijinului acordat reuşitei multor manifestări de interes cultural în ansamblu şi artistic în mod specific.

Născut la 11 noiembrie 1930 la Bucureşti, a absolvit aici Liceul Comercial, având printre profesori - la fizică şi la chimie - pe Jean-Victor Pandelescu, personalitate care ulterior se va dovedi benefică pentru discipolul său.

Atras din anii de activitate în cadrul redacţiei revistei "Muzica" de problematica punerii în valoare a patrimoniului muzicologic românesc, apoi de ideea de a participa el însuşi la efortul de consemnare a actului de cultură muzicală trăită aievea, Constantin Răsvan s-a dăruit cu energia, talentul scriitoricesc şi, mai presus de toate, cu spiritul său ardent lucrului în domeniul de referinţă. S-a făcut, în vederea împlinirii acestui obiectiv, ucenicul plin de râvnă al respectabilului titular al rubricii dedicate vieţii de concert şi spectacol din paginile amintitei reviste, criticul Jean-Victor Pandelescu. De la acest rafinat om de cultură, pedagog, pasionat de literatură arte plastice şi muzică, prezent timp de peste o jumătate de veac în săli de conferinţe şi de manifestări artistice, colaborator la ziare şi reviste de prestigiu, la Radio, de la Jean-Victor Pandelescu, discipolul său Constantin Răsvan a deprins arta de a relata în mod pertinent faptul de cultură muzicală, de a sesiza ceea ce este esenţial, caracteristic în desfăşurarea unui eveniment demn de atenţie. Atât de aproape a fost Constantin Răsvan de scrisul cronicăresc susţinut timp de o viaţă de către Jean-Victor Pandelescu, încât după dispariţia acestuia, discipolul a realizat o ediţie critică a unei părţi importante din fondul de texte adunate de el cu lăudabilă sârguinţă.

Dar orizontul de cunoştinţe asupra muzicii şi muzicienilor, Constantin Răsvan şi l-a îmbogăţit prin contactul nemijlocit cu compozitorii, muzicologii, interpreţii, educatorii, cu factorii de decizie şi de activitate cotidiană din instituţiile de concerte şi spectacol, din şcoli, din presa scrisă şi vorbită, aşa cum o impunea specificul muncii de redactor la revista "Muzica" şi de angajat în aparatul tehnic şi administrativ al Uniunii Compozitorilor şi Muzicologilor. Maeştri de renume în mişcarea noastră muzicală, modeşti dar indispensabili actanţi ai fenomenului artei

https://biblioteca-digitala.ro

sonore în multiplele lui forme de desfăşurare, de la Ateneul Român până la căminul cultural dintr-un colţ de ţară, tineri în plină ascensiune a talentului lor au devenit pentru criticul nostru, el însuşi în continuu efort de edificare profesională, parteneri de dialog solicitat în scopul aprofundării unor idei, disecării unei realităţi, formulării unor aprecieri.. În felul acesta, "şcoala vieţii" şi în mod specific şcoala vieţii muzicale au fost şi au rămas pentru Constantin Răsvan mediul de formare a cunoştinţelor, valorificate în scrieri semnate cu continuitate în publicaţii din Bucureşti şi din alte centre ale ţării. Aceste scrieri cuprind preţioase informaţii, idei, opinii, evocări făcute cu patos ale unor aspecte semnificative ale vieţii şi creaţiei muzicale româneşti, ale unor figuri marcante şi ale unor momente memorabile din acest domeniu al culturii.

Constantin Răsvan foloseşte cu iscusinţă metoda descrierii "la obiect', a dezbaterii de idei, exprimând în contextul unui interviu realizat de el propriile gânduri şi trăiri sufleteşti. Scrierilor cu temă de viaţă muzicală cuprinse în volumul *Fascinaţia muzicii* (Editura "Ecran Magazin", Braşov, 1998) li se adaugă aici note documentare şi impresii palpitante produse de o călătorie în Lumea Nouă, care este şi o lume a muzicii în înţelesul cel mai cuprinzător al termenului. Lectura cărţii lui Constantin Răsvan este mai mult decât o delectare, un incitant excurs în ţinuturile cu adevărat fermecătoare ale muzicii...

Acelaşi autor care trăia pur şi simplu pentru a scrie, afiliat la prestigioase organizaţii de breaslă, distins cu medalii şi diplome, după ce publicase în 1996 *Titluri pe verticală* şi în 1997 *Retrăire*, pregătea volumul al doilea cu acest din urmă titlu, şi, după ce cu decenii în urmă redactase, în colaborare cu compozitorul Anatol Albin, *Metoda de mandolină*, se străduia din răsputeri să finalizeze monografia *Festivalul internaţional al muzicii de cameră de la Braşov*. În speranţa că aceste proiecte îşi vor afla finalizarea prin abnegaţia soţiei sale, Aurelia Răsvan, şi a tinerilor muzicieni din familie – pianista Dana Protopopescu şi instrumentistul Cătălin Răsvan -, aduc un omagiu postum celui pe care timpul l-a răpit prematur şi tragic de la masa de lucru.

Dr. Vasile TOMESCU

https://biblioteca-digitala.ro

EVENIMENTE

Identity and Interculturality in Contemporary Musical Art Symposium within "Meetings of New Music"

(Cluj, September 30 – October 1, 1999)

The Symposium took place in Cluj-Napoca, in the the Ciolan auditorium of the "Gheorghe Dima" Music Academy between September 30 and October 1, 1999. The moderators of the meeting were: Mr. Nicolae Brînduş (composer) on behalf of the UCMR main organizer of this meeting and Mr. Pavel Puşcaş (musicologist) on behalf of the Music Academy, hostess of the stage in Cluj of the Festival. This material is a concentrated account essential but hopefully faithful to the ideas and arguments, to the lines of interest and relevance in the thematic frame (and not only that) for those 27 participants of 16 contries and 4 continents. The dialogue was in English. Find enclosed some of the most relevant positions.

Nicolae Brînduş *(Bucharest, Romania):* I salute this meeting of composers, musicologists, and musicians who participated at the Festival and I thank the Music Academy, our host in Cluj. We would like our meeting to be informal. That dialogue is open to every participant. The most important ideas will be retained, written and translated to be published in the "Muzica" Magazine. I give the word to Mr. Ph. D. Pavel Puşcaş University Reader, Professor of Musicology and Musical Aesthetics to open and conduct these discussions in our meeting.

Pavel Puşcaş *(Cluj-Napoca, Romania):* To give a conscious base and to center the ideas we talk about, I would try a short examination of the two fondamental concepts of our symposium: Interculturality and Identity. Although these are concepts that should better belong to the philosophy of culture, to anthropology and cultural sociology rather than to music, they do have a concrete application, of an acute actuality within the frame of new music, both in the creation and performing field, as well as in the musical and aesthetical analysis.

The interculturality is not a new concept. It is a problem that relates to an imminence of the human society, the one to integrate alterities, to include the Other in different hypostasis: as alterity, complementary or interiority. All the great empires in the history of humanity have generated aspects of Interculturality. Either we talk about the Chinese Empire, about the Moguls, the Arabs, the Greeks, the Roman Empire, or the Ottoman Empire, every time we have present the phenomenon of Interculturality. Of course, it is a reality born of different vectors, important at first sight: political, social, economy, military etc. In Europe, the Christian spirituality has digged up a special kind of interculturality that still lives on. As well for the Islamism in the Middle East or the Buddhism in the Far East. In modern times, the Austro-Hungarian Empire, the British or the Russian ones have obviously the same prerogative. Any structure that includes more nations, spiritualities face this result.

In the same manner, the period of great geographical discoveries also had the problem of interculturality. The old, the stable was confronted with the New, the unknown, the surprising that had to be integrated. This integration could be made from equal positions from a dialogue that generates synthesis and symbiosis, or from the dominating position of a "civilisating model" that unfortunately lead many identities and cultural spiritualities to disappear. Think of the minoic civilization, the Etruscan and the Cathar ones. The problem of Identity is not anymore ostensive but intensive. It is one of the most difficult challenges of the philosophy and the culture, in culture, in general. In fact, the Identity itself makes serious problems regarding the premises we use as preliminary concepts to fundament identity. There are identities at different levels. We accept that the primary one is at the person level by an irreducible personality. But we can also talk about an identity of the family, the human group, the population of a region, of an ethnical group, nation, a continent, a race. Nietzsche talked about nations as "higher individuality". The problem emplies philosophy, sociology, psychology, psychoanalysis or politology. There are individuals with multiple personalities, as we all can have different identities in different days, periods, and environments.

https://biblioteca-digitala.ro

In the musical art, to define identity means to find those morphologic elements of connection, technical an/or formal that generate unique, original solutions. In an ermetic society like a traditional culture or a historic period of revolution, this could be an easy problem, but within an alive, contemporary phenomenon like music today, it seems risky and hopeless. This because both the technical and the morphological repertoire, the syntax and the forms became international, and, on the other hand, the originality is a phenomenon more and more built, reflexive, more artificial.

Mario Stern *(Mexico):* In Mexico we have many ethnical groups (Aztecs, Maya) which give original ancestral origins. We can not talk about a genuine cultural identity having all these different groups. We have national composers (Carlos Chavez and the tendency defined by him) or cosmopolitan who write in universal languages or for electronic media. The overall tendency is to be more universal, to use more and more general means and techniques. Trying to "identify the identity" is like wanting to define breathing. The differences are made at the profound level of the unconscious, and not at the artificial level of the intelect.

On the other hand, the SIMC meetings do just that. They place face to face identities in the context of intercultural dialogue.

Menahem Zur *(Israel):* The specificity of the identity is not material, in using the folk song or the ancestral, tribal languages. I am an Israelite composer born in Israel. I have nothing yet to prove, not even to myself. The immigrant composer are more Israelite than I am. They use more native, more genuine languages. The important thing is what you want to be. The Japan jazz musicians who sing in America want to be Americans. The German ones who come to Israel, want to be Israelite. There is a perspective dimension in the identity: it does not matter what you were, but what you want to be!

Janos Decenyi *(Hungary):* Is there a common point to every Jew? Of course, the language. When you leave for America as Irish immigrant, you are simultaneously both Irish and American. There is only cultural model. There is a plurality and everyone is valid. You can have more than one identity.

I am a Hungarian composer. It is very difficult to define what's Hungarian in the Hungarian music. The folk music or the use of it, for example! However, what if I write modern oratorio on the lyrics of a Hungarian poet? However, what if I write only for instruments, maybe dodecaphonique? It is almost impossible to define, but there is "something" to show that we are Hungarians! We are open to more models, techniques, values and I think this is good.

Nicolae Brînduş *(România):* In the Hungarian music the only Hungarian thing are the composers! So also their creation!

Dora Cojocaru *(România):* Applied to the Romanian music, the concepts of Identity and Interculturality can be interpreted in more than one way. In the 60s and 70s creation, there are three main directions: post-Enescu, constructivism and archetypal music. The new generations are searching for new ways, new constructive solutions, and new languages. They are not interesed in showing first that they are Romanian. Still their music has their own feeling. Something appears beneath all these orientations and techniques that can establish an appartenence to an identity of the Romanian music.

John Beckwith *(Australia):* Australia has a pluralistic society that identifies itself with many overposed influences from many cultures. There are different models, different ways to exploit some identifiable identities, but what is more important is the intense need to belong to an identity. Psychologically speaking, every person has a need of a reference identity, and the composer even more. Historically speaking, it is more difficult. We can say that we all follow a model of European music over the last 4 or 5000 years. But we can not say until when. Nobody can predict what we will write or sing in the future. On the other hand, there is the real danger of some cultures disappearing, some specificities, identities, a danger of dilution of essences.

Richard Tsang *(Hong-Kong):* What is interesting is that we need to identify ourselves through creation and not through others. Still we have to understand that we work on a base of concepts, notions that are western. Every one of us accepts the premises that music is a work of art and the base line is that the music itself is art. This is not a western renaissance concept. We do have a western mental frame. The essence of the Chinese music is different. Its base is another aesthetics, philosophy and another scenery. But to compose music is, by simplifying it, to work with inter-related sounds. The western way seems now the only universal way to commmunicate? I do not suggest or sustain this solution. I am only asking a question. As far as I am concerned, I can not say that I am genuine Chinese. I am Chinese born in Hong-Kong with every consequences of this situation. I can still see that the music composed within SIMC is the consequence of the European music over the last 300 years.

https://biblioteca-digitala.ro

John Beckwith: Canada, as well as the entire North America is a country of immigrants. So there is not really a national identity. We consider identity as a personal, individual matter. The Canadian composers do not want to be Canadian, but individuals with individual creation. Of course, they always reflect some traditional background, but they want to be something else. In the relation Identity – Interculturality we have the problem of cultural exploitation and cultural expropriation. We have not yet got beyond the exclusive property of some motives, lines and sometimes we have the dangerous situation when we use other languages, other "identities".

Makoto Shinohara *(Japan):* If you will come to Japan, you will be surprised how western Japan is. It is full of malls and markets. But we still have an identity of culture, of spirituality, of music. I can find it even when a Serbian composer uses traditional instruments such as Koto or Sho. Of course, the techniques, the forms, the languages are universal. But all of these can change the way you feel appreciate or prefer some sonorities and musical typologies. The identity lies in our own feeling. I believe and I hope there is a Japanese identity.

Conclusions:

We discussed in terms of modernity about interculturality from about 200 years, from the Enlightenment period on. The concepts of cosmopolitan and, related to that, the one of "citizen of the world" were an invention of that period. Today we do not think in terms that belong to a revolted culture. Following the synthesis from the beginning of the 19th century, of the avangarde currents, as European we were forced to recognize to other cultures, to other spiritualities some ontological qualities sometimes higher than our own. In the last half-century, we move within a philosophy of the human that integrates in interculturality different but equal cultures, that integrates under the umbrella of mutual relevance and tolerance. It is a phenomenon both democratic and profoundly demagogical. Because although all cultures within themselves are equal, the civilizations were never equal. The civilizations develope for themselves by imperatively (and imperialistic) promoting the culture, their own pattern. The philologists say that every year 26 languages, dialects, idioms disappear because of different causes. How many musical idioms disappear every year of the Interculturality of free time of economic market of the culture? The ethnomusicologists could come up with an answer, but not with a solution, admitting that it exists and that we want to take it?

We find ourselves between Identity and Interculturality. We can talk about Transculturality that comes stronger and stronger. But like every specie of the terrestrial life, every culture is precious. We do not know yet sufficient how, but we must preserve this richness of diversity.

Pavel PUŞCAŞ

https://biblioteca-digitala.ro

Festivaluri

Săptămâna Internaţională a Muzicii Noi
Ediţia a X-a

"Violoncellissimo"
Sub semnul excelenţei

"Săptămâna Internaţională a Muzicii Noi" s-a impus, de-a lungul anilor, drept o manifestare de elită în peisajul muzical bucureştean. Ajuns la cea de-a zecea ediţie, acest festival de suflet al compozitorilor români se zbate, an după an, să facă faţă dificultăţilor materiale din ce în ce mai acute, reuşind să le depăşească, an după an, cu din ce în ce mai mult efort.

Anul acesta (când, din motive financiare, orchestra Filarmonicii bucureştene a refuzat participarea la concertul inaugural), onoarea de a deschide festivalul i-a revenit unei spectaculoase şi captivante formaţii: ansamblul "Violoncellissimo". Constituit sub îndrumarea entuziastă a profesorului, interpretului şi muzicianului de valoare Marin Cazacu şi dirijat de Dorel Paşcu-Rădulescu, ansamblul şi-a impus cu strălucire prezenţa pe scena sălii ARCUB, într-un program ce a cuprins lucrări semnate de Vladimir Scolnic, Petru Stoianov, Doina Rotaru şi Anatol Vieru.

Prima lucrare audiată - *In memoriam* de Vladimir Scolnic, compusă pentru un ansamblu de opt violoncele – a relevat preocupările autorului în domeniul dezvoltării unor realităţi sonore bazate în egală măsură pe structuri minimale şi pe investigaţii spectrale. Acest din urmă aspect este în bună măsură caracteristic şi celei de-a doua lucrări, intitulată *Pe un cadran solar* şi aparţinând lui Petru Stoianov. Binecunoscuta piesă, pentru violoncel solo, a oferit posibilitatea afirmării unei largi palete de mijloace expresive, dublate de o ireproşabilă tehnică, a tinerei violonceliste Laura Buruiană, pe deplin avantajată şi de factura quasi-improvizatorică a piesei. Într-un context diferit ideatic şi stilistic se situează lucrarea Doinei Rotaru - *L'Eternel REtour* -, circumscrisă unei arii de preocupări profund spirituale şi pusă în pagină prin mijlocirea unei muzici meditative, arhetipale. Prin parafraza titlului lui Mircea Eliade (*Mitul eternei reîntoarceri*), Doina Rotaru sugerează "voluta unei spirale sau – poate – procesul devenirii cosmice", printr-un "proces evolutiv pe mai multe planuri". Pregătită, parcă, de starea de meditaţie indusă de piesa Doinei Rotaru, a fost interpretată în primă audiţie absolută lucrarea *Fragment* de Anatol Vieru. Compusă în anul 1979, pentru o ipotetică (pe atunci) formaţie de 12 violoncelişti, piesa etalează o muzică de o tulburătoare frumuseţe şi melancolie. Spaţiul sonor imaginat de Anatol Vieru este generos împlinit printr-o întreţesere a stărilor (de la liric la majestuos) şi printr-un determinism asumat: ascultătorul avizat este sedus la analogii cu muzica lui Schönberg (*Noapte transfigurată*) sau Enescu (*Octuorul*).

Meritoriei apariţii publice a ansamblului "Violoncellissimo" îi datorăm prezentarea membrilor acestei formaţii - Răzvan Suma, Laura Buruiană, Roxana Blaga, Bogdan Postolache, Ştefania Amarinei-Oţeleanu, Ariana Arcu, Holgen Gjoni, Florin Mitrea, Mihaela Bădican, Bogdan Popa şi Ionuţ Voinea - şi, nu în ultimul rând, a celor care, cu pasiune şi dăruire, o păstoresc – Marin Cazacu şi Dorel Paşcu-Rădulescu –, adăugând celor trei calităţi însumate ale membrilor ei (tinereţe, talent şi pasiune) pe cea de-a patra: măiestria.

Constantin SECARĂ

https://biblioteca-digitala.ro

Orchestra de cameră Radio
Sarabanda stilurilor

Mulţumită implicării directe a Radiodifuziunii Române (prin Direcţia Formaţiilor muzicale şi Canalul România Muzical), ediţia de anul acesta a "Săptămânii Internaţionale a Muzicii Noi" a beneficiat de "luxurianţa" sonoră a două concerte simfonice. Cel al Orchestrei de Cameră Radio (dirijată de entuziastul şi neobositul Ludovic Bacs) a reunit, în Studioul "Mihail Jora", patru autori de vârste şi orientări stilistice diferite. Un concert care a debutat printr-un opus cameral (*Saphonospir* de Eugen Wendel), a continuat cu două lucrări concertante (semnate de Mihaela Vosganian şi Grainne Mulvey şi s-a încheiat cu piesa simfonică *Au-dela de l'estuaire* aparţinând lui Horia Şurianu.

Revenind la lucrarea lui Eugen Wendel, scrisă pentru un ansamblu cameral de 13 solişti, am reţinut demersul ei structuralist, constructivist, materializat printr-o muzică de o mare complexitate şi densitate, în care saxofonul (al cărui nume a inspirat titlul piesei) are un rol determinant, de liant al structurilor în continuă devenire. Emil Şein a reuşit performanţa meritorie a integrării într-un opus solicitant, de mare complexitate.

Concertul pentru flaut(e) şi orchestră, subintitulat *Esenţe*, este ultima lucrare a Mihaelei Vosganin, ce urmează linia celor similare ale autoarei, dedicate instrumentelor de suflat: *Concertul pentru clarinet şi orchestră* şi *Sax-Symphony-Concerto*. Lucrarea actuală a fost compusă în anul 1999 şi este dedicată lui Pierre-Yves Artaud, cel care a şi interpretat-o în această seară. Ea aparţine (alături de ultima dintre cele enumerate şi de *Simfonia a II-a "Paralel times"*), potrivit autoarei, "sferei orientării arhetipale", prin "modelarea de ipostaze variate ale diferitelor **esenţe** arhetipale", în paralel cu înscrierea acestei lucrări pe linia "infuzării şi decantării folclorice", fiind "pusă în pagină într-o arcuire tripartită de **forme-sintaxe** diferite". Pierre-Yves Artaud a oferit întreaga măsură a măiestriei sale interpretative, într-o evoluţie ce a cuprins patru dintre instrumentele incluse în familia flautului: piccolo, mare (cel folosit uzual în orchestra simfonică), alto şi bas.

Un alt instrument de suflat trombonul şi un mare virtuoz al acestuia - Barrie Webb - au suscitat interesul compozitoarei Grainne Mulvey: *Trombone Concerto 2000 - for Barrie* a fost special comandat de către instrumentistul englez, pentru a fi cântat în compania Orchestrei de Cameră Radio. Este o muzică a culorilor, de o explicită predominanţă a caracterului concertant, uşor ilustrativă, dar de un nedisimulat şi intens dramatism, punct forte la nivelul receptării ei.

Pe coordonate asemănătoare, descriptiv-ilustrative, poate fi văzută şi piesa simfonică *Au-dela de l'estuaire* a compozitorului român (stabilit la Paris) Horia Şurianu. Autorul şi-a asumat în mod voit plasarea stilistică a acestei lucrări "la frontierea esteticii neo-moderne (prin evocările neo-debussyste) cu cea a muzicii spectrale (prin utilizarea seriei de armonice de unde se nasc microintervalele)". Ca orice muzică tributară unei orientări "neo", şi aceasta poate fi judecată sub varii aspecte, bucurându-se însă, în mod paradoxal, de toate însuşirile defectelor ei (pentru a nu releva decât unul, cel al deosebitului rafinament al orchestraţiei).O concluzie a unui concert caleidoscopic din punct de vedere al stilurilor este inoportună. Susţin însă ideea (afirmată cu un alt prilej şi combătută - prin scoaterea din context - cu vehemenţă de către unul dintre maeştrii componisticii româneşti) potrivit căreia suntem martorii (şi, uneori, protagoniştii) unei reale şi profunde crize de identitate a muzicii ultimilor ani, marcată fie şi prin această sesizabilă atomizare stilistică.

Constantin SECARĂ

Regal Pierre-Yves Artaud

Prieten verificat al SIMN, Pierre-Yves Artaud ne-a încântat anul acesta, pe lângă prezenţa solistică din concertul de deschidere, cu un recital consistent, susţinut într-o formă de zile mari.

Multiplele valenţe dobândite de flaut în literatura muzicală contemporană au fost reliefate cu bun gust, cu eleganţă, de un program alcătuit din partituri ale unor compozitori ce acoperă câteva arii cultural-muzicale faţă de care interpretul nutreşte în mod special afinităţi.

Astfel, agresivitatea accentelor japoneze, gesturile tăioase, contrastul au fost subliniate prin incisiva piesă pentru flaut bas *Maya* (1972) a lui Y. Taira şi cea plină de suavă sugestivitate, *La ou souffle le vent* (1998) pentru flaut normal, de R. Suzuki.

https://biblioteca-digitala.ro

Din repertoriul francez selecţia s-a oprit asupra opusurilor *Evantails* (1976) pentru flaut bas amplificat de P. Méfano - un traseu ritualic ce recurge la tehnici asemănătoare celor ale shakuhachi-ului japonez şi adaugă pasaje cântate concomitent şi cu vocea, procedeu generator de sonorităţi complexe, întru totul adecvate ideii poetice de referinţă - şi *Fragments* de E. Tanguy - cu contraste pe multiple planuri, cu culminaţii dar şi momene la limita audibilului, strategic plasate în registre variate, şi care, treptat, dincolo de impresia caleidoscopică lasă să transpară o concepţie unificatoare, dătătoare de unic suflu.

Un sonet medieval ce afirmă că "dragostea îşi aruncă săgeţile *Asemeni unui rapid arcaş sirian*" a dat imbold italianului Cl. Ambrosini pentru a imagina sonor (1981) nu doar pur şi simplu săgeata ce se înfige violent şi pe neaşteptate, ci şi o întreagă succesiune de stări lente de dragoste asociate ei. Fidel partiturii, interpretul a făcut apel la tehnici diverse, originale, ce ating unori maxima virtuozitate.

Bine reprezentată, creaţia românească a găsit şi de data aceasta în protagonist un excelent susţinător. Traseul liber, cvasi improvizatoric din *Cadenze per "Antiphona"* (1998) de C. Ţăranu - piesă de virtuozitate ce potenţează valenţele coloristice ale instrumentului şi se întemeiază pe o scriitură modal-cromatică, pe un principiu al dualismului atât tematic, cât şi ritmic sau agogic - a aflat un pandant în bijuteria sonoră *Dar* (1990) de A. Vieru - definită prin claritatea alcătuirii, prin continua pendulare între diatonic şi cromatic, prin dozaje şi coloristică pline de rafinament.

Un cuvânt special se cuvine acordat, cred, versiunii conferite *Sonatei* (1978) de T. Olah, moment ce a marcat, în opinia mea, culminaţia serii. Exigenta partitură de maestru, de mare muzicalitate şi virtuozitate, cu o bogăţie şi prospeţime de sonorităţi ce nu lasă să bănuim trecerea anilor, a cunoscut prin măiestria lui Artaud o extrem de inspirată întruchipare.

În bis, o primă audiţie plină de vervă şi fantezie, într-un registru surprizã: *Libelula* (2000) pentru flaut piccolo de Doina Rotaru.

Aplauze!!!!!

Laura MANOLACHE

Ansamblul „Archaeus"
Nedezminţirea

Din nou, "Archaeus" s-a respectat pe sine. Este vorba de onorarea constantă - realizată cu fidelitate afectivă, coroborată cu rigoare ştiinţifică - a unuia dintre principiile sale de bază, din perspectivă ontică (decriptat chiar prin propria-i denumire): sondarea **pragurilor muzicale originare**, precum şi relevarea **originalităţii** oricărei creaţii, ca o condiţie sine-qua-non a includerii sale în repertoriul ansamblului. Sintagma paronimică originar-original, prin abisurile fondului ori prin altitudinea întreprinderii în plan muzical, constituie, cu certitudine, aspectul definitoriu atât al criteriilor axiologice de structurare repertorială (menţionate deja), cât şi ale celor intepretative. Evident, "tonul" pentru o asemenea atitudine este dat de mentorul ansamblului, dar este tot atât de adevărat că şi ceilalţi membri marcanţi ai grupului manifestă, în bună măsură, aceleaşi afinităţi artistice şi împărtăşesc gusturi estetice comune cu cele ale conducătorului lor, în condiţiile în care personalităţile reuşesc să se exprime pe sine, dar se şi respectă şi completează reciproc. Comuniunea de simţiri, de idei - pe de o parte, diversitatea de opinii, de temperamente (toate armonizându-se) – pe de altă parte, iată trăsături ce caracterizează un ansamblu dinamic, alcătuit din străluciţi instrumentişti profesionişti (Anca Vartolomei, Rodica Dănceanu, Marius Lăcraru, Dorin Gliga, Vasile Mocioc, Şerban Novac şi Alexandru Matei), o formaţie de autentic angajament artistic, ce respectă "dreptul la viaţă, la o existenţă normală, a oricărui sunet...". În muzică, a trăi prin intermediul sunetelor "... e totul,... e un act concret al voinţei compozitorului şi ulterior, al interpretului", iar voinţa restituitorului trebuie să concorde cu cea a creatorului. Niciodată "Archaeus" n-a omis din conduita sa acest mic amănunt (!...), datorită, în principal, leader-ului său – compozitorul, muzicologul şi dirijorul Liviu Dănceanu.

Personalitate marcantă a muzicii româneşti contemporane, Liviu Dănceanu manifestă, în orice gest (artistic), atenţie, seriozitate, generozitate. Aşa se explică faptul că a dăruit şi s-a dăruit din plin artei pe care o slujeşte. Aşa se face că spaţiul dintre ansamblul aflat sub bagheta sa şi public vibrează întotdeauna – ca o expresie vie a dorinţei lor de a transmite, a împărtăşi, a comunica, "a restitui seva vitală a muzicii contemporane", de a ajunge cu adevărat la public.

https://biblioteca-digitala.ro

Recitalul formaţiei din cadrul SIMN 2000 a cuprins în exclusivitate prime audiţii absolute sau prime audiţii româneşti.

Concertul a început cu lucrarea maestrului Ştefan Niculescu, intitulată *Sequentia*, prezentată în primă audiţie românească. Compusă pentru flaut, clarinet, percuţie, vioară, violă şi violoncel, în 1994, la solicitarea lui Franco Oppo şi a ansamblului "Spaziomusica" din Cagliari, ea a fost prezentată în primă audiţie absolută în acelaşi an, sub bagheta lui José Ramon Encinar. Resimţim imediat viaţa acestei muzici: isonuri, o urzeală heterofonică de fond – animată de o mişcare quasi-permanentă (sistematic fragmentată), cucerirea şi afirmarea estetică a intervalelor, atacuri succesive – tipice scriiturii polifonice – având drept efect spectacular spaţializarea sonoră, instantanee constând din structuri acordice placate (se percepe distinct verticalizarea procesului muzical), cuprinzând disonanţe aspre, "electrizate" prin tremolo-uri şi prin finaluri secvenţiale realizate în fortissimo. Blocurile sonore compozite, construite **altfel**, cu clarviziune de maestru, veritabile re-aşezări polifonico-armonice degajă o incisivă energie, în timp ce alternarea mişcărilor sincronice cu cele quasi-aleatoare re-modelează conceptele de ritm şi metru. S-a profilat astfel nevoia unei vitale reîntoarceri la origini, în ideea regândirii muzicii, a unei inedite relaţionări şi redimensionări a acesteia, având ca puncte de referinţă pe cele constituite din **incipit**-urile structurale şi formale, precum şi pe cele desprinse din incunabulele acestei arte. Momentele – plenare clipe de trăire muzicală, cu sclipiri de genialitate – s-au succedat în ritm susţinut, metamorfozându-se, la un moment dat, în "comprimate" sonore (am asistat la interesante contrageri temporale), întreg procesul tinzând spre esenţializare, spre spiritualizare. Revelaţia a constituit-o energia degajată de această muzică, care, iniţial a avut un impact greu de definit, pentru ca apoi să "inunde" spiritual auditoriul, să-i insufle forţa de a se bucura, măcar şi pentru o clipă, de ceea ce va fi intuit a fi "paradisul pierdut". Excepţional dar, oferit nouă, cu serenitate, de maestrul Ştefan Niculescu! Există însă un alt "dar"... Faptul că lucrarea a fost prima din program nu s-a dovedit a fi o opţiune prea fericită, deoarece nici interpreţii, nici chiar dirijorul (cu atât mai puţin publicul) nu au putut fi suficient de "încălziţi", de "intraţi" în atmosferă! Oricum, "clipele" *Sequentiei* rămân de neuitat!

A urmat *Sonata pentru violă solo* a maestrului Nicolae Beloiu, prezentată în primă audiţie absolută de unul din redutabilii interpreţi ai creaţiei contemporane: Ladislau Csendes. Păstrând, în linii generale, forma tradiţională, desfăşurându-se precumpănitor într-o mişcare moderată (are cantilene-melopei), mizând pe potenţialul deosebit de expresiv al registrului grav al violei, pe efectele sale timbrale, conferind o strălucită virtuozitate (de standard violonistic) mai multor pasaje din lucrare, maestrul Beloiu a realizat un opus remarcabil, o bijuterie muzicală dedicată unui instrument de plan secund. Cel care a reuşit s-o aducă în faţa publicului, în **lumina** cea mai favorabilă, este unul din puţinii "aristocraţi" ai artei interpretative româneşti, cu prestaţii de excepţie şi în cadrul incomod, suficient de abstract, de criptic, neobişnuit de sintetic, adeseori socotit fără sens sau incontrolabil, al muzicii noi... De câte ori l-am ascultat ori l-am urmărit în calitate de violonist, violist respectiv dirijor, am constatat că acest muzician (cu o practică respectabilă la activ) a "luminat", a clarificat şi a înnobilat orice partitură contemporană.

Compozitorul italian Vittorio Fellegara, reputat profesor, actualmente preşedintele Secţiunii Naţionale Italiene a SIMC, a fost prezent în programul concertului cu piesa *Wiegenlied*, concepută iniţial pentru clarinet şi pian, având drept sursă de inspiraţie "volkslied"-ul. Păstrându-şi oarecum rolul de protagonist (dedus din partitură), clarinetul – prin inflexiunile de catifea ale timbrului său (cuceritoare evoluţia lui Vasile Mocioc) – a reprezentat "vocea" ce a restituit, cu sensibilitate şi gingăşie, cântecul de leagăn, dându-ne posibilitatea să redescoperim farmecul simplităţii trăirilor, atât de sincere şi de intense, din copilărie.

In Itna, primă audiţie absolută aparţinând compozitoarei şi pianistei spaniole Maria Angeles Belda, este scrisă pentru un ansamblu alcătuit din vioară, clarinet, fagot, pian şi percuţie. Autoarea reuşeşte, cu mişcări sigure şi cu o anumită graţie, să întrepătrundă, în plan formal, un tipar evolutiv cu altul cu refren, combinând totodată scriitura omofonă cu cea polifonică, încercând de asemenea să contrapună sistemului de înlănţuire al cvintelor (ce a generat armonia tradiţională) pe cel al cvartelor, într-un fel complementar cu acesta.

Unul din punctele de maximă atractivitate interpretativă l-a constituit duo-ul pentru violoncel şi pian *Movimenti* (primă audiţie românească) al compozitorului german Robert Helmschrott – în prezent rector la Hochschule für Musik und Theater din München. Lucrarea datează din 1975 şi se încadrează stilistic într-un expresionism cu tente psihologizante, ce concordă cu sursa literară de inspiraţie. Atât violoncelul (Anca Vartolomei) - prin timbralitatea sa deosebită, prin logica exprimării muzicale şi forţa

https://biblioteca-digitala.ro

expresiei – cât şi pianul (Rodica Dănceanu) – printr-un discurs obiectiv şi exact, aflat mereu în întâmpinarea partenerului – au restituit "teluricul cel mai frust şi elementar" al conţinutului.

Tokau, pentru ansamblu, bandă magnetică şi live-electronic, aparţinând compozitorului italian Marcello Pusceddu, este o lucrare "dedicată lui Liviu Dănceanu şi Atelierului de muzică contemporană Archaeus", remisă ansamblului pentru a fi prezentată în primă audiţie absolută în cadrul celei de-a X-a ediţii a SIMN. Filonul ortodox al muzicii româneşti a constituit izvorul de inspiraţie a lucrării, ce a adus în prim plan toaca, cu sonorităţile sale (arhaic)-monahale, integrate cu meşteşug în interesanta substanţă muzicală obţinută din împletirea a două surse distincte de emisie sonoră: instrumentele tradiţionale şi cele electronice. Protagonistul momentului a fost percuţionistul Alexandru Matei, ce a nuanţat semnificativ şi a dinamizat "în forţă", prin toaca sa, piesa.

Ultimul punct al programului a fost tot o primă audiţie absolută, purtând semnătura compozitorului Ulpiu Vlad, intitulată *Rezonanţe pe fond mov*, la care impresionează imaginea muzicală densă, încărcată de poeticitate, unde sunt îngemănate oniricul cu fantasticul. De asemenea, se fac remarcate culminaţiile tensiunilor sonore ce irump, degajând o mare forţă interioară. Rezonanţele bogatei magme sonore sunt ample, intense. Asocierea culorii mov (mov cardinal) cu divinitatea, cu aspiraţia spre absolut, este interesantă, iar muzicalizarea acesteia ţine cu adevărat de sfera elementelor imaginativ-timbrale. Interpretarea "Archaeus"-ului a servit pe deplin partitura, conferindu-i fascinanta intensitate cromatică.

NEDEZMINŢIREA – aceasta este cheia succesului ansamblului "Archaeus" şi a maestrului său.

Carmen POPA

SIMN sau arta secolului XX ca hiperrealitate
Orchestra Naţională Radio
şi
Ansamblul „Pro Contemporania"

Arta ultimelor decenii poate apărea unei priviri analitice pătrunzătoare ca o "retrospectivă infinită" a ceea ce a precedat-o, ca sinteză a "tuturor formelor sau lucrărilor din trecut, apropiate sau îndepărtate, chiar contemporane" – după expresia lui Jean Baudrillard.

Citate, simulate, disimulate ori simple trimiteri aluzive, elementele, principiile, conceptele tradiţionale se constituie – în opinia aceluiaşi filozof francez – într-o **hiperrealitate** dătătoare de... iluzii.

De ce să aibă însă nevoie de iluzii omul modern?! De ce să se lase invariabil sedus de mirajul originilor, chiar şi atunci când "spiritul timpului" îi impune asimilarea şi utilizarea inerentelor noutăţi de limbaj?! Poate pentru că, aşa cum e de părere Mircea Eliade, inconştientul colectiv îi sugerează că **toate** principiile universal-valabile au fost deja formulate **in illo tempore** şi, ca atare, orice tentativă de originalitate e indisolubil legată de re-facerea gestului divin; de re-descoperirea şi re-compunerea armoniei primordiale a lumii, de investigarea, prin actul creaţiei, a armoniei lăuntrice a propriei fiinţe?!

Interesant mi se pare faptul că, pe măsură ce limbajele evoluează, ajungându-se la crearea a ceea ce cunoaştem sub denumirea de **"obiecte" ready made,** în aceeaşi măsură creşte efortul, aş spune **disperat** al artiştilor, de a-şi re-găsi identitatea spirituală, natura ei sacră, prin orice mijloace: fie ele de limbaj, de formă, de stil, de recuperare a tradiţiilor, ori de "încrustare" a canoanelor acestora în codurile abstracte ale modernităţii, fie recurgând la simboluri din ce în ce mai sofisticate şi, în fond, din ce în ce mai fetişizate.

Am folosit expresia **efort disperat** întrucât, pe de o parte, fiecare e dornic să înţeleagă, creând, sensul ontologic al existenţei, pe de altă parte, fiecare îşi dă seama că singura modalitate de a se exprima şi defini **acum** şi **aici** rămâne recursul la modelul imuabil al Primordialităţii, căruia e important să-i imprime totuşi amprenta personală, **"la griffe..."**. Căci, nu-i aşa, "doar efemerul, particularul, unicul sunt cele mai bune semne ale identităţii" – e de părere Christian Lacroix.

https://biblioteca-digitala.ro

Concertul Orchestrei Naţionale Radio dirijat de Corneliu Dumbrăveanu vineri 26 mai în Studioul "Mihail Jora" al Radiodifuziunii Române, ca şi concertul Ansamblului "Pro Contemporania" dirijat de Iurie Florea sâmbătă 27 mai în Studioul "Alfred Alessandrescu" au pus în lumină câteva dintre aspiraţiile şi trăsăturile specifice artei timpului nostru, relevând totodată un adevăr incontestabil: acela că, pentru a **comunica**, deci pentru a exprima un conţinut de idei plin de substanţă spirituală, trebuie ca mesajul artistului să conţină germenii universalului şi, în consecinţă, ai eternităţii.

În lucrări ca *Dialogos* de Nicolae Brînduş, *Clanivers teo* de Xavier Darias (ambele din programul Orchestrei Naţionale Radio), dar şi în *Singurătate sonoră* de Gabriel Valverde, *Imagini pierdute* de Jean Luc Darbellay, *Doi ochi/ Strălucirea stelelor* de Thomas Beimel şi *Leagăn de amurg* de George Balint (toate din programul ansamblului "Pro Contemporania"), accentul cade pe **conceptualizarea** unor **stări de spirit** exprimate cu ajutorul aplicării, asupra multiplelor evenimente sonore, a unor principii raţionale, ca şi a unor dihotomii, care să distingă sunetul de zgomot, armonia de melodie, improvizaţia de rigurozitate, realul de imaginar şi metafizic etc. Dimpotrivă, partituri precum *History-Rhapsody* de Liviu Dănceanu şi *Concertul pentru saxofon şi orchestră* de Dan Dediu (ambele din programul Orchestrei Naţionale Radio) reconstruiesc, prin procedeul binecunoscut al **intertextualităţii**, ce presupune lectura paralelă sau supraetajată (palimpsest) -, structuri contrapunctice, modal-arhaice ori antice greceşti şi medievale, ce conferă muzicilor polivalenţa necesară perceperii lor ca opere deschise, atemporale... Într-o categorie oarecum **estetizantă** sau **himerică** aş include *Concertul pentru vioară şi orchestră* de Maia Ciobanu (inspirat de tabloul *Măr în floare* de Mondrian), din programul Orchestrei Naţionale Radio, şi *Siluete fantomatice* de Irinel Anghel (după cinci titluri ale unor pânze de Salvador Dali), din programul ansamblului "Pro Contemporania".

Pentru a fi mai explicită, voi încerca să-mi argumentez afirmaţiile de mai sus.

Din aceeaşi categorie cu *Valuri, Kitsch-N, Infrarealism*, piesa *Dialogos* de Nicolae Brînduş utilizează masa orchestrală amplă, cu fluxuri şi refluxuri sonore ce poartă discursul de la zgomote şi sunete nedeterminate la ţesături eterofone complexe, marcate de apariţia a două rezonanţe naturale – **Mi** şi **Si** – intonate de pian. Intervenţia, la un moment dat, a ritmurilor de jazz şi a altora, de joc popular bihorean amplifică edificiul sonor, îmbogăţindu-l cu evenimente multicolore plasate strategic, în crescendo. O sonoritate de orgă, căreia i se alătură clopotele şi, în general, percuţia, în final, reaminteşte de finalul operei *Arşiţa* a aceluiaşi Nicolae Brînduş, instaurând transcendenţa ca semnificaţie definitivă a muzicii...

Transfigurarea, de esenţă schönbergiană, se impune de la primele măsuri în lucrarea lui Xavier Darias, *Clanivers teo* (1998). Spre deosebire de alte opus-uri ale sale, unde orchestraţia îşi păstra până la sfârşit caracterul monumental, cea la care ne referim îşi modifică structura şi consistenţa, aşadar îşi modifică limbajul şi expresia. Elementele tematice – extrase din opera folcloristului Teobaldo Power, *Cancion de Cuna* – sunt re-citite de către compozitorul spaniol într-o cheie onirică, nu o dată contemplativă. Traseele sonore se multiplică, se diversifică, se coagulează, se rarefiază primind sublinieri extatice sau funerare, tragice sau iluminate în funcţie de ethosul motivelor. Există porţiuni în care ansamblul orchestral se reduce la câteva corzi, evocând intimitatea specifică genului cameral, ca un omagiu declarat adus celui căruia i-a fost dedicată această muzică - Teobaldo Power.

Destul de apropiată ca atmosferă de *Dialogos*, poate şi datorită caracterului neo-modal, dar şi traseelor transfigurate ale violinei – ca în *Noaptea transfigurată* de Schönberg -, lucrarea lui Gabriel Valverde este o perpetuă **devenire** a unui material sonor din care derivă micro-elementele întregului. Pianul, mânuit cu dezinvoltură şi temperament de către Irinel Anghel, joacă un rol esenţial în arhitectura lucrării; el constituie elementul de contrast, **Vidul**, ale cărui sufluri vitale fac ca **Plinul** să existe, să prindă contur şi pregnanţă. Pointillist, generând eterogenitate ritmică, suspensii expresive, dar şi clustere, ce alternează cu sunete "picurate", pianul se opune cursivităţii lirice a corzilor, atenuându-le "singurătatea" sonorităţilor.

Tot ca într-o alternare de Vid-Plin, piesa lui Darbellay, *Imagini pierdute* pentru pian şi violoncel, pare un dialog imaginar între realitate şi proiecţia ei mentală, ca o reflectare în oglindă. De altfel, pasajele pianului se reflectă în cele ale violoncelului şi invers, ca o alternare de linişte-nelinişte, de introspecţie-extrovertire. În timp ce pianul pătrunde tumultuos, aproape romantic în subconştient, violoncelul îi răspunde cu sunete delicate, ca o amintire pe care vrea s-o conserve în toată puritatea ei. Admirabil duo-ul instrumental Irinel Anghel (pian) – Andrei Kivu (violoncel).

Doi ochi/ Strălucirea stelelor de Thomas Beimel – în fapt un cvartet de coarde cu pian – continuă parcă sugestiile din piesa anterioară, mutând accentul de pe lirismul rememorării pe ambiguitatea raportului erotic-metafizic, inspirat de un poem târziu al lui Garcia Lorca din ciclul *Divan*

https://biblioteca-digitala.ro

del Tamarit. Compozitorul german recurge la efecte impresionist-expresioniste – primele expuse de pian, în armonii compacte sau arpegiate, perlate, de maximă candoare – ca în multe dintre *Preludiile pentru pian* de Debussy -, celelalte, "plutitoare', emise de corzi, în spiritul lirismului bergian de pildă, dar şi ca "oglindă a umbrelor", reeditând o tehnică acordică dragă lui Skriabin; se creează astfel un **alt** dialog între Eul transcendental şi Eul concert, Eul-subiectiv de extracţie husserliană, ce favorizează nu doar transferul de intenţionalitate şi sens de la o stare la alta, ci şi coincidenţa contrariilor. În felul acesta eroticul primeşte o coloratură metafizică, iar metafizicul e impregnat de valenţele sacre ale erotismului.

Consecvent cu sine şi cu tehnica de compoziţie utilizată, compozitorul George Balint experimentează şi în noua sa partitură, *Leagăn de amurg* (2000), efectele dualităţii "sufletului arhaic în pragul de stingere a zilei şi pacea imanentă a amurgului însuşi", de data această pogorâtă asupra unui suflet ce a atins atemporalitatea. Iată aşadar încă o viziune asupra unor dihotomii de tipul: materie-spirit, linişte-nelinişte, real-imaginar etc., într-un cuvânt, o încercare de conceptualizare a trăirilor lăuntrice primordiale. Dominantă rămâne – la George Balint - preocuparea pentru lumea modal-arhaică, pentru lirism şi melodie (deşi există momente în care ansamblul "Pro Contemporania" pare o adevărată orchestră simfonică), pentru structurile eterofone şi, în egală măsură, pentru sugestie: autorul schiţează uneori veritabile tablouri sonore descinse parcă din *Sara pe deal...* Geoge Balint mai atrage atenţia prin sinceritatea demersului său componistic şi prin pariul lui neobosit cu tradiţia, cea care-i înlesneşte înaintarea în descoperirea sublimului ca scop final al evoluţiei naturii umane.

În privinţa categoriei pe care am subordonat-o **intertextualităţii** trebuie să reţinem că atât Liviu Dănceanu, cât şi Dan Dediu apelează frecvent la etapele definitorii din istoria muzicii universale şi autohtone, înfăptuind reale "retrospective infinite" puse sub semnul istoricităţii, ca întoarcere la "posibilitatea de **a fi acolo – a fi fost acolo**, conform unei idei heideggeriene. Aşa încât, **repetiţia** ce decurge în mod evident dintr-o asemenea privire vine să confirme – tot în sensul gândirii heideggeriene – "distanţa între **a fi fost** şi **a fi trecut**", redeschizând trecutul către viitor, adică spre un prezent continuu.

"Replică la o altă lucrare – *Florilegiu op. 17 pentru 8 voci*", în care compozitorul selecta "motive ritmico-melodice din alte opt piese anterioare" -, *History-Rapsody* reia un proces "ce poate aminti de procesul centonizării, specific muzicii bizantine", recurgând totodată la genuri şi practici muzicale existente în timpurile medievale (Monodie, Organum), renascentiste (Motetus, Faux-Bourdon), preclasice (Canon, Interludiu, Recitativo, Aria, Ricercare, Choral, Fuga), romantice (Lied, Sonata, Fantasia Notturna), contemporane (Textura, Musique répétitive, Remember etc.). În concluzie, Liviu Dănceanu îşi transferă pasiunea pentru analiza teoretică a diferitelor epoci ale istoriei muzicii, în compoziţie. Fiecare formă, gen, tehnică de compoziţie se naşte din precedenta – fapt ce asigură coerenţa unui limbaj susceptibil de eclectism şi, deci, de lipsă de omogenitate stilistică. Momentele se succed într-o dinamică perfect articulată, ce face să co-existe melodia, cantabilitate, lirismul - şi aici de nuanţă schönbergiană -, cu ritmul – contrapunctic, eterogen, giusto sau parodiat, **à la manière de** Şostakovici etc. Aidoma pictorilor abstracţionişti, Liviu Dănceanu demonstrează însă că nu te poţi abate de la normele clasice fără să le stăpâneşti la perfecţie regulile de funcţionare.

O observaţie similară se impune şi în cazul lucrării *Chansons gothiques op. 68 b* de Dan Dediu – în fond, un *Concert pentru saxofon şi orchestră* scris iniţial în 1997 şi definitivat în anul 2000. Această partitură "face parte din ciclul concertat ce sondează posibilităţile **goticului muzical**" (subl. n. D. P.). Simpla înlănţuire a celor 7 părţi ale concertului (conform, poate, succesiunii zilelor Genezei sau spectrului de culori şi lumini) – Te lucis ante terminum, Danţ, Tri păcurăreiu, Danţ 2, Aghios o Theos, Cadenza in memoriam Myriam Marbe, Leuşeriu o plecatu, Danţ 3 – "reliefează predominanţa principiului melodic" utilizat de Dan Dediu "sub diferite aspecte: o melodie gregoriană, una bizantină, două colinde şi o melodie de **danţ**".

Cu puterea lui de asimilare şi sintetizare a oricărui **fapt de cultură,** contemporan cu sine sau care l-a precedat, a oricărui **concept** pe care simte că l-ar putea converti în act de creaţie re-interpretându-l, Dan Dediu îşi începe lucrarea într-o atmosferă foarte apropiată de cea care domină scena I a actului I al operei enesciene *Oedip*: mă refer în principal la sonoritatea saxofonului, comparabilă cu cea a clarinetului, oboiului sau flautului ce vestesc în ritm dansant sau melopeic naşterea eroului mitic. Scriitura meticulos elaborată îi permite saxofonistului Daniel Kientzy să-şi transforme sunetul natural într-unul de alamă patinată, ce ne proiectează în climatul gotic. Intervenţia unei soprane plasate în orchestră adaugă luminii gotice nuanţe arhaic-bizantine, după care ritmul cântecului ritual *Leuşeriu o plecatu* se insinuează, infiltrându-se în spaţiul bizantin prin intermediul alămurilor. Monumentală, cu ecouri de orgă, orchestra înalţă "coloane intervalice puternice, luminoase,

https://biblioteca-digitala.ro

neornamentate", conducând imaginaţia şi cultura ascultătorului spre prestanţa unui alt tip de coloane: cel doric. Infuziile modal-bizantine revin mereu, sub forme măiestrit prelucrate, ori sub formă de bocet (atât de iubit şi de des folosit de Myriam Marbe), de o sfâşietoare melancolie, sesizabil în multifonicele saxofonului. Sunetele emise de instrument se avântă şi se prăbuşesc în registrul grav ca într-un geotropism irezistibil. Saxofonul îşi metamorfozează timbrul, de la cel specific, la unul ce imită cântecul din frunză sau din solz de peşte, intonând cu obstinaţie motivul cântecului *Leuşeriu o plecatu*, într-o tendinţă de descompunere parodică. Este momentul în care se evidenţiază contrastele, dualităţile între intervale "ţipate" şi liniile melodios arcuite. Astfel ia naştere o lume duplicitară, gata să se transforme în contrariul ei, ca un ciclu vital infinit. Şi totuşi, invocarea sopranei – *Laudamus Te Domine, adoramus Te Domine, Te lucis ante terminum* – reinstaurează ordinea cosmică, eternă **axis mundi.**

Ultimele, dar nu şi cele de pe urmă sunt lucrările semnate de Maia Ciobanu şi Irinel Anghel. Prima, inspirată de tabloul *Măr în floare* de Mondrian, cealaltă de cinci titluri ale pânzelor lui Dali: *Les plaisirs illuminés, Hallucination partielle, Girafe en feu, La naissance des Désirs liquides* şi *Le Jeu Lugubre.*

Maia Ciobanu îşi "centrează" lucrarea asupra viorii – "personaj adolescentin, marcat de lirism şi fragilitate". Instrumentul îi oferă autoarei şansa de a-şi continua sondarea memoriei afective în speranţa descoperirii, în pliurile ei cele mai profunde, a arhetipului **infans**, matrice a evoluţiei ulterioare a individului. Ca şi în alte lucrări ale sale, Maia Ciobanu optează aici pentru simplitatea maximă, adică pentru melodie şi ritm, pentru graţia şi delicateţea instrumentului solist – excepţional tratat din punct de vedere componistic. Structura plurivariaţională a părţii I reuneşte secvenţe polifonice diafane, ca florile de măr, cu altele, de dans popular – nu însă ale dansului în sine, ci ale unui dans imortalizat de meşterii populari pe scoarţe sau chiar pe lemn. În partea a doua – "monodie acompaniată de un coral" -, isonul e pigmentat cu murmur de păsări şi elanuri visătoare, iar în finalul în "formă de arc" se instalează ritmurile eterogene, susţinute iniţial de percuţie şi reduse ulterior la tăcere de cadenţa aproape clasică a viorii. Motivele de joc re-apar aluziv, fragmentar, pentru ca în final totul să capete transparenţă, "lirism şi fragilitate". Maia Ciobanu dă curs o dată în plus tendinţei lăuntrice de confesiune – aspect foarte precis surprins de interpretarea violonistului elveţian Juhani Palola şi de Orchestra Naţională Radio sub bagheta maestrului Corneliu Dumbrăveanu.

Irinel Anghel – a cărei virtuozitate componistică a fuzionat cu eclatanta virtuozitate interpretativă în cadrul ansamblului din care face parte alături de nume rezonante ca: Leontin Boanţă (clarinet), Alin Tătaru (flaut), Florin Pane (trombon), Ladislau Csendes (vioară, violă), Marian Movileanu (violă), Andrei Kivu (violoncel), Florin Tiutiu (contrabas) şi Iurie Florea (conducerea muzicală) – îşi situează lucrarea la graniţa dintre determinat-nedeterminat, fidelă cercetării psihanalitice la nivelul morfologiei muzicale. Efectul unor asemenea contrarii constă într-o serie de **rupturi** "ce propun percepţiei ascultătorilor un abis fără punţi", peste care, totuşi, "discursul sonor reuşeşte să treacă în mod paradoxal".

Sunetele bolurilor japoneze si tibetane, deschid calea spre o lume imaginară, a inaudibilului, invitându-te să-i captezi forţele de **dincolo** de sunete. "Forţă într-un raport foarte strâns cu senzaţia" – aşa ar putea fi definit impactul produs de muzica scrisă de Irinel Anghel asupra simţurilor noastre. Viola, violoncelul şi percuţia emit frecvenţe sonore într-un fel de **canon** cu crescendo-uri sporadice, semnificând – poate – tot atâtea glasuri interioare, tot atâtea exclamaţii ale supraconştientului confruntat cu lumea fantomatică de idei şi imagini. Viguroasă, subtilă, ingenioasă, Irinel Anghel mânuieşte cu siguranţă arma ironiei, grotescul, parodia conţinute de obicei de pânzele lui Dali. Inflexiuni ritmice vivaldiene se intersectează cu aluzii efemere la *Moartea lebedei* de Saint-Saëns, în iureşul alienant al ritmului general, ca într-un scurt **tratat de decompoziţie**... "Întâlnirea finală cu o trompetă face şi ea parte din categoria gesturilor şocante..." Sunetul ei intensifică atmosfera grotescă, declanşând **rocada** planurilor percepţiei. Împreună cu cele 12 bătăi "ale unui gong imaginar", ascultătorul are posibilitatea de a transpune muzica ascultată "din timpul ei real, într-unul oniric". Irinel Anghel are voinţa şi îndrăzneala de a coborî în sine în zona umbrită (**Ombra**), acolo unde "sălăşluiesc amintirile ce se doresc a fi uitate", fascinată de însuşi aspectul lor înfricoşător.

Concertele pe care le-am recenzat în articolul de faţă au beneficiat de o interpretare pe măsură.

Orchestra Naţională Radio l-a avut la pupitru pe Corneliu Dumbrăveanu – precis, dar şi intuitiv şi creativ, atent la semnificaţia detaliului, ca şi la polisemia conţinutului ideatic al lucrărilor, implicându-se în redarea lui cu superioară înţelegere, conferită de familiarizarea sa cu statutul metaforic al creaţiei contemporane. Solişti au fost: "omul-orchestră", saxofonistul francez Daniel Kientzy, aflat într-o relaţie osmotică aş spune cu "familia" sa de instrumente, apt să releve inaudibilul fiecărei partituri; violonistul elveţian Juhani Palola, cunoscut şi datorită cursurilor de măiestrie susţinute la Universitatea de Muzică din Bucureşti, receptiv şi subtil în exprimarea cât mai autentică a substanţei spirituale româneşti;

https://biblioteca-digitala.ro

pianistul român stabilit la Berlin, Cristian Niculescu, al cărui cânt are anvergură, vigoare, fiind perfect compatibil cu cerinţele muzicii noi.

Ansamblul "Pro Contemporania" s-a dovedit a fi, la un deceniu de existenţă, un ansamblu la fel de **deschis** inovaţiei, maleabil, alcătuit din instrumentişti de mare calitate profesională, pledând cu fervoare în favoarea artei secolului XX, considerând-o indispensabilă în procesul cunoaşterii de sine a individului.

Gestul dirijoral al lui Iurie Florea – distins în 1999 cu Premiul revistei "Actualitatea muzicală" – s-a ridicat la nivelul gândirii teoretice fenomenologice a maestrului său, Constantin Bugeanu, remarcându-se prin eleganţă, elocvenţă, sensibilitate şi, mai ales, printr-o abilitate impresionantă de a da contur vizibil substanţei intime a muzicii.

Despina PETECEL THEODORU

Tinerii compozitori
Concert (şi) de formaţii

"Săptămâna Internaţională a Muzicii Noi" a inclus în dimineaţa zilei de 27 mai, în Aula UCMR, un concert aparţinând unor tineri şi încă prea-tineri compozitori. Sigur că SIMN trebuie să ofere o tribună de exprimare şi generaţiilor încă debutante în ale compoziţiei muzicale, dar aceasta trebuie să se deruleze într-un mod - să spunem - omogen, care să permită publicului observarea imaginii ipostaziind fie o generaţie, fie o şcoală, fie un dialog între generaţii sau şcoli. Se poate însă ca şi melanjul debutanţi-consacraţi să fie admisibil, dacă lucrările programate sunt tematizate întrucâtva; mă gândesc, de exemplu, la faptul interpretativ al unei aceleiaşi formaţii

Distribuţia concertului la care mă refer a "spart" şi această convenţie - nescrisă, de altfel. Astfel, am avut prilejul de a urmări un spectacol de sunet şi formaţii! Nu mai insist cu precizarea că unele ansambluri nici nu preexistau ca atare (într-o formulă deja lansată) evenimentului prilejuit de festival. Pe de altă parte, o alta - şi mă refer aici la cvartetul cu un nume a cărui semnificaţie distonează strident cu mediocra măiestrie a interpreţilor ("Imperioso") - nu ne-a convins decât de faptul că fie nu a studiat cine ştie ce (din varii motive), fie practică stilul citirii **ad hoc** (ceea ce poate fi considerat o practică detectabilă fără prea mult efort şi la case mai naţionale).

Dar să vorbim, totuşi, despre lucrările audiate.

Quartetto per archi nr. 2 al tânărului asistent de la Universitatea de Muzică din Bucureşti, Adrian Mociulschi, vădeşte preocuparea minuţioasă pentru construcţia formală, preponderentă faţă de aceea pentru expresie. O idee poate fi, desigur, interesantă, dar ca să fie pusă în artă, efortul raţiunii, oricât de asiduu, rămâne steril câtă vreme sufletul nu-şi aduce ofranda sa.

În acest sens, mi s-a părut mai aproape de adevăr *Cvartetul de coarde nr. 2* al colegului de generaţie (cu compozitorul anterior cântat) Bogdan Vodă. Cu mijloace de limbaj şi cu o imaginaţie a construcţiei deosebit de simple, lucrarea a putut fi totuşi **interpretată**, aceasta datorându-se elevilor instrumentişti de la clasa de muzică de cameră a profesoarei Ana Maria Creţan de la Liceul de Muzică "George Enescu", dar şi (pe de altă parte şi, oarecum, inedit) lui Bogdan Vodă însuşi, care, cu un admirabil aplomb, a condus de pe poziţia dirijorului execuţia artistică a propriei lucrări. Aşadar, un ansamblu microcameral, cu un dirijor de simfonic (sic!)...

Partea a doua a concertului a avut un element instrumental comun - vocea mezzosopranei Elmira Sebat -, ceea ce a permis cooptarea întregului său program sub genericul de "microrecital".

S-au prezentat lucrări în care vocea era atât instrument acustic, cât şi rostitor al unor texte poetice.

Astfel, Dana Cristina Probst, în lucrarea sa *Privelişti şi popasuri*, a alăturat mezzosopranei vioara (Diana Moş) şi o voce de băiat (Sebastian Petru Dumitrescu), textul fiind ales din volumul *O zi bună pentru a muri* al poetului optzecist Ion Stratan. Vioara descrie un spaţiu vivant, rezonând (involitiv) noii şcoli vieneze, vocea mezzosopranei semnifică prin timbralitate melodică şi rostire textul poetic, iar vocea băiatului dimensionează întregul cu un plan discret, sugerând transcendentul situat în partea (mai) pură faţă de cele ce se văd/aud prezenţei nemijlocite.

Laurenţiu Beldeanu continuă să ni se dezvăluie ca un muzician-aspirant şi, totodată, sensibil. Este însă, cred, atât de surprins-căzut în lumea din afara sa, încât cu greu îşi zăreşte lăuntrul.

https://biblioteca-digitala.ro

Incantaţia pe care ne-o propune pretinde, din chiar formularea titlului (*...pentru Elmira Sebat, Cristian Petrescu, Mihai Vârtosu şi Emil Şein*), un grup de anume interpreţi, iar nu un ansamblu vocal-instrumental. Cu toate acestea, personalitatea şi măiestria recunoscute ale fiecăruia dintre ei nu s-au putut reliefa, sau cel puţin reconfirma, cu prilejul susţinerii acestei compoziţii. Iar aceasta nu din vina lor. Se găsesc aici idei generoase, sugrumate "inocent" de puţinătatea sau chiar absenţa unei strategii dramaturgice, aşa cum s-ar părea la nivelul intenţiei. Cu aceleaşi idei - text poetic (Arseni Tarkovski, tatăl celebrului regizor) şi interpreţi -, dar cu o altă regie de punere în durata sunetului, sunt convins că Laurenţiu Beldeanu ar putea dezvălui cu mult mai mult din frumuseţile cu care *anima* sa este înzestrată.

Cadenţa programului a constituit-o lucrarea compozitoarei Adina Dumitrescu. Apelând la conţinutul (autentic redat al) unui text de rit vegetal, aparţinând culturii unei insule din arhipelagul Noua Caledonie, muzica evocă un spirit care continuă să ne vibreze din adâncimi demult nemaibăgate în seamă. Mezzosoprana (E. S.) şi soprana (Adriana Cioabă) s-au acompaniat singure, lovind cu baghete de lemn în câteva instrumente de percuţie, sugerând, prin timbralitatea la care s-a adăugat şi vioara (D. M.), o sonoritate arhaică. Poate că amplitudinea pe care instrumentele de percuţie erau capabile s-o redea - prea mică - nu era pe măsura intenţiei componistice. Se petrece sub audiţia acestei lucrări o tresărire a sacrului, care, invocat fiind, îşi lasă de-auzirii promisiunea nesfârşirii sale de vreme (vocea copiilor Maria Magdalena Probst şi Sebastian Petru Dumitrescu).

Poate că unii dintre noi s-au regăsit, în urma acestui concert, mai înseninaţi şi graţie unei alte perspective asupra a ceea ce este natura în imanenta sa origine. Şi poate astfel, toridul acelei amiezi de sâmbătă l-am resimţit mai blând...

George BALINT

Ansamblul „Contraste
În căutarea armoniei interioare...

De o pregnantă diversitate a ariei de acoperire stilistică, ultima ediţie, jubiliară, a SIMN a angrenat în caruselul programărilor, firesc din punct de vedere evenimenţial, nume interpretative de valoare, mai mult decât familiare publicului român. Firesc, pentru că în jurul acestor "nume" solistice, al acestor formaţii instrumentale, camerale sau orchestrale s-au constituit de-a lungul anilor schiţe de program, s-au aprofundat relaţii mai mult decât profesionale, iar spiritul creator românesc şi-a pus amprenta asupra rezultantelor fonice, mostrele interpretative, aproape în totalitate de referinţă, fiind aureolate de o anume personalitate proprie, inconfundabilă.

Tălmăcitori de incontestabil talent ai textelor muzicale, atât binecunoscutul trio "Contraste" cât şi violonistul elveţian de origine finlandeză Juhani Palola – o prezenţă inedită pe podiumul festivalului – au constituit o "echipă" ce s-a axat, ca opţiune repertorială, pe componistica elveţiană.

Am putut aprecia cu acest prilej datorat particularităţii alcătuirii programului lor, tipologia preocupărilor estetice relativ asemănătoare a unei "clase" (la propriu!) de discipoli ai lui Lucian Meţianu (Yann Baud, René Cattin, Jean-Claude Singenthaler, Bashusha Gonvers şi Vincent Chapuis), reperabilă în decursul ofertei repertoriale a "Contrastelor", în timp ce Juhani Palola (căruia îi datorăm, în scurtul răstimp al activităţii sale solistice desfăşurate pe diferite podiumuri bucureştene, şi versiuni de o deosebită calitate ale unor lucrări româneşti, precum *Concertul pentru vioară şi orchestră* şi *Jurnalul '99* pentru vioară şi bandă magnetică, ambele purtând semnătura Maiei Ciobanu, alături de cea a *Sonatei op. 7* aparţinând lui Dan Dediu) s-a oprit selectiv la partituri concepute de Maria Niederberger (*Album Pages*), Alfons Karl Zwicker (*Thema und Variationen*) şi Thomas Mueller (*Gehen/ 45 Vorwärts – und Rückwärts – bewengungen*).

Apropierea analitică minuţioasă a violonistului (şi totodată dirijorului!) Juhani Palola faţă de creaţiile studiate (calitate revelată în aceeaşi măsură pe parcursul tuturor celorlalte evoluţii interpretative ale sale, fie că a fost vorba despre muzica elveţiană, fie despre cea românească) a înlesnit, prin acurateţea şi claritatea configurării imaginilor sonore, procesul de receptare, spectatorilor oferindu-li-se o viziune total pertinentă asupra variatelor gesturi creatoare. Am remarcat în acest context evidenţierea unor caracteristici definitorii ale paginilor muzicale (cum ar fi coroborarea dimensiunii atonale cu "reflexele" tehnicii de tip Paganini din lucrarea Mariei Niederberger, lirismul de factură neoclasică din partitura lui Alfons Karl Zwicker sau modernitatea setului efectologic valorificat pe linia unui anumit

https://biblioteca-digitala.ro

scenariu timbral realizat de Thomas Mueller în demersul său constructiv) absolut necesare panoramării liniilor directoare ale arhitecturii sonore, preocupare ce s-a adăugat însă, evident, aceleia de a reliefa în amănunţime fiecare detaliu la nivel de microorganism sonor.

Virtuţilor acestui moment solistic reuşit pe toate planurile, incluzându-l pe cel al aprecierii publicului, li s-a adăugat prestaţia de excepţie a trio-ului "Contraste", cotă de la care ansamblul nu face rabat cu nici unul din prilejurile apariţiilor sale în faţa auditoriului.

Emil Şein (clarineţi, saxofoane), Doru Roman (percuţie) şi Sorin Petrescu (pian, sintetizor) au configurat o arhitectură gestuală complexă, a cărei plurivalenţă s-a axat totuşi pe un trunchi ideatic comun în tangenţialitatea sa cu conceptul de **ritual**, fie el doar o bază simbolică de reflecţie (precum recursul la simetrie prin prisma abordării repetate a unui gest minimal – din *Sonata "Copernic"* de Lucian Meţianu – ori la dimensiunea numerologică tratată la diferite paliere de profunzime în decursul fiecărui act componistic).

Stând sub semnul unei combinatorici sonore încă "la modă", precum cea reprezentată de mixtura dintre clarinet ori saxofon şi percuţie, la care se adaugă aportul pianului sau al sintetizorului (devenit orgă în proiecţia imagistică a *Incantaţiei* lui Lucian Meţianu), piesele compozitorilor elveţieni au alcătuit un "puzzle" predominant contemplativ cu iz modal, demarând structural de la algoritmi numerici declaraţi – la Yann Baud (*ADN*), Jean Claude Singenthaler (*Une dimanche comme les autres*) – sau subînţeleşi, ascunşi în formule modale ori esenţializat arhetipale precum cele din *Le septième êtat* de René Cattin (o meditaţie cu implicaţii sensibil esoterice asupra celei de-a şaptea stări de spirit din perioada Paştelui: Comuniunea), din *Méditation*, aparţinând lui Bashusha Gonvers (o muzică de atmosferă, în care efemerul, ipostaziat în atitudini instrumentale contrastante, este grefat pe continuum-ul isonic al benzii magnetice) şi apoi din *Rituels*, semnată de Vincent Chapuis (şi reprezentând intersecţia unor traiectorii mentale configurate de geneza succesivă a unor constelaţii armonice, generează ce implică şi repetitivitatea, una din caracteristicile fundamentale ale **ritualului**, în accepţiunea sa originară).

În final, ca un corolar al reconsiderării valenţelor simbolismului arhaic de pe poziţii exclusiv contemporane, *Incantaţia* lui Lucian Meţianu s-a dorit a fi o replică adresată universului schizoid, parte integrantă a propriei noastre existenţe, valorificarea semnificativă a recesiunii potenţialităţilor energetice ale celor două "lumi" instrumentale, înzestrate iniţial cu destine extrem de diferite, orientându-se către unitatea unei comuniuni fonice, sub imperiul regăsirii identităţii primordiale, a depăşirii contrastelor în căutarea armoniei începuturilor!

Loredana BALTAZAR

Ansamblul „Aperto" şi Publicul – anonimul creator

... cel care continuă să plăsmuiască opera "adăugându-i sensul său". Acesta este statutul real al contemplatorului, definit astfel de Mikel Dufrenne, în lucrarea *Fenomenologia experienţei estetice.*

Regăsim această idee prezentă în actualitatea muzicală românească?

Cultivarea unei benefice pluralităţi a interpretărilor – care va conduce la îmbogăţirea "fiinţei" obiectului estetic – precum şi, în virtutea acestui deziderat, atragerea unui public mai numeros – realizare care, la rândul ei, va facilita dobândirea unei semnificaţii mai ample, mai adânci – constituie imperative succesive pe care ar trebui să le aibă permanent în vedere creatorii şi (acolo unde este cazul) interpreţii, înscriindu-se astfel în fluxul estetic firesc al procesului de **comunicare-receptare**. În atari condiţii, se respectă, totodată, un prag minim moral în acest nobil domeniu, căci orice operă de artă este – în sine – un **dar** oferit semenilor, un **semn** de iubire, un exerciţiu de libertate a spiritului ce incumbă generozitatea, îngăduinţa, dorinţa de a fi mai bun, nevoia de extravertire, împărtăşire, comuniune. Toate aceste principii sunt, indiscutabil, valabile şi pentru muzica contemporană.

Din imanenţa muzicii, în general, transpar elementele ei specifice ce ţin de intraductibil, inefabil, indicibil. La esenţa ei nu se ajunge însă decât ascultând-o (de cele mai multe ori reascultând-o), vibrând, în sine, cu ea. Această regulă se aplică şi actualei arte a sunetelor. Orice prezentări, explicaţii, argumentări, analize etc. aparţinând specialiştilor, exegeţilor etc. se înscriu în compartimentul ei tehnic, unde tratarea se poate dovedi, evident, obiectivă, riguroasă, exhaustivă. Cuvintele nu vor substitui

https://biblioteca-digitala.ro

niciodată muzica în sine şi nici efectul, impactul şi rezonanţele sale în spiritul celui ce, firesc, ar trebui să-i împlinească destinul – publicul, ce închide (completează) circuitul magic **creator – creaţie – interpret (re-creator) – receptor (contemplator)**, căci cel din urmă (adică destinatarul propriu-zis) în muzică (artă) devine cel dintâi! Se naşte întrebarea: ce s-ar putea spune-scrie despre rolul publicului în cadrul muzicii contemporane? Mai este publicul meloman ceea ce ar trebui să fie, mai îndeplineşte el rolul de adevărat consumator al muzicii (noi), sau, poate, mai mult, cel ce-i amplifică sensurile, semnificaţiile, îi metamorfozează existenţa prin multitudinea tălmăcirilor, a jocurilor cu tâlc ce transcend sunetele şi pe care i le conferă (în virtutea impulsului de re-dare) cu sinceritate, generozitate şi pasiune?

Una din cheile unui eventual răspuns este reprezentată de **restituitori** (adică interpreţi – fie ei instrumentişti, dirijori, ansambluri, orchestre – specializaţi în această muzică). O interpretare de calitate schimbă părerea publicului despre muzica nouă. De acest lucru s-a convins şi auditoriul concertului ansamblului "Aperto", găzduit de aula Palatului Cantacuzino. Manifestând o remarcabilă deschidere faţă de fenomenul muzical în toată complexitatea sa, formaţia a fost distinsă, de altfel, cu Premiul revistei "Actualitatea muzicală" pe 1999 pentru activitatea extrem de laborioasă şi de diversă desfăşurată în cursul anului trecut, constând în organizarea de cursuri şi concursuri internaţionale de compoziţie şi interpretare, burse şi premii oferite tinerilor merituoşi, programe de colaborare interetnică şi interconfesională. Etalând, după un deceniu de existenţă, disponibilităţi tehnice şi stilistice absolut deosebite, coroborate cu o bogată cultura muzicală ce s-a împletit în mod fericit cu o excepţională cultura a sunetului de ansamblu, "Aperto" (pe care l-am urmărit în timp ca **trio, cvartet** sau **cvintet**) a evoluat în această ediţie a SIMN într-o formulă interpretativă mult amplificată, adaptată programului prezentat: Marius Bâclea, Emanuela Lăcraru, Adrian Demian şi Cornelia Demian (vioară), Marian Movileanu (violă), Mariana Amarinei-Oţeleanu, Constantin Veştemeanu şi Ştefania Amarinei-Oţeleanu (violoncel), Ştefan Thomasz (contrabas), Alexandru Matei (percuţie), Irinel Anghel (pian) şi Ladislau Csendes (vioara, violă şi conducerea muzicală). Cu eleganţa, nobleţea şi sobrietatea ce-i sunt caracteristice atât în ţinută cât şi în evoluţia instrumentală (făcând din el unul din puţinii "aristocraţi" ai artei interpretative muzicale româneşti), înzestrat cu o fină muzicalitate şi o deschidere artistică autentic europeană, Ladislau Csendes a excelat şi cu această ocazie nu numai ca interpret, ci şi în calitate de conducător muzical al ansamblului, fiind cel ce a intuit cu clarviziune abordarea potrivită fiecăreia dintre partituri. Respectând echilibrul liniei clasice în execuţie, rigoarea şi obiectivitatea acesteia, Ladislau Csendes a imprimat evoluţiei de ansamblu disciplină stilistică, exactitate tehnică ireproşabilă, omogenitate timbrală şi distincţie expresivă.

Concertul s-a deschis cu o primă audiţie românească: *Cvartetul de coarde nr. 2* de György Ligeti, o lucrare de sinteză, amplă şi dificilă, ce a constituit, de altfel, capul de afiş al programului (şi nu numai) şi care i-a solicitat din plin pe membrii formaţiei. Percepută ca un original şi subtil omagiu adus de autor unor geniali predecesori ai săi – Wagner, Bartok, Stravinski şi Berg –, realizată cu un remarcabil rafinament stilistic, concentrând o serie de tehnici de compoziţie deja utilizate, prin intermediul cărora compozitorul a făcut posibilă "personalizarea" părţilor constitutive, *Cvartetul* este străbătut de ecouri evocatoare, ce-i conferă un lirism robust, dar şi o stranie nostalgie a unor "clipe" unice în muzică, a unor irezistibile întoarceri în timp. Flexibili, virtuozi, cu execuţii tehnice şi dinamice de mare fineţe şi eleganţă, meticuloşi în a reda caracterul şi sensul muzical al fiecărei părţi, cu un simţ al expresiei ce a reprezentat liantul piesei, cei patru excelenţi muzicieni au adus publicul foarte aproape de valorile intrinseci şi mesajul acestei remarcabile creaţii muzicale.

Trio "Viollinissimo" aparţinând tinerei şi talentatei compozitoare clujene Dora Cojocaru, creat în anul 1998, a fost a doua piesă din concert, ce s-a bucurat de un binemeritat succes. Concepută pentru un ansamblu inedit, alcătuit din trei viori, lucrarea – după cum ne dezvăluie chiar titlul – constituie, prin excelenţă, o strălucită şi totodată insolită mostră de virtuozitate violonistică (concepută în termenii muzicii contemporane), amplificată exponenţial la puterea a treia. Cele trei părţi contrastante în plan conceptual dar şi tehnic au acelaşi scop: aducerea în prim plan a unui „stil violonistic de factură modernă" în care bravura instrumentală rezultă, în mod ingenios, din concertarea, structurată mozaicat, a efectelor timbrale deosebite, realizate de cei trei protagonişti. Evoluţia trio-ului a strălucit, a încântat, aşa cum se impunea, de fapt, din spiritul lucrării.

Cvartetul de coarde aparţinând compozitorului (şi etnomuzicologului) Nicolae Teodoreanu, scris în anul 1989, distins cu Menţiune la Concursul Internaţional "Carl Maria von Weber" de la Dresda, din 1991, ne-a "cufundat" într-o mare sonoră modală (netemperată) în care principiile de atemporalitate şi temporalitate se afirmă fie alternativ, prin intermediul diferitelor elemente muzicale, fie se interferează, generând inedite şi interesante structuri, ce angrenează mai mulţi parametri muzicali şi componentele

https://biblioteca-digitala.ro

lor intrinseci, care, la rândul loc, printr-o relaţie de corespondenţă, se înscriu în sfera categoriilor sacrale, având ecouri şi în plan formal. Dacă ar fi să o definim în termeni arhetipali, muzica această este impregnată de un lirism misterios de tip de tip Yin, degajat de limbajul modal (conţinând şi elemente bizantine) dominat de o temporalitate caracteristică în special folclorului, ce se înscrie în aceleaşi coordonate arhetipale, chiar dacă autorul pune în balanţă elemente contrarii-complementare şi posibilele forme de "coexistenţă" muzicală a lor. Interferarea refrenului în plan formal oferă o surprinzătoare deschidere arhetipală iterativă a lucrării.

Cvartetul de coarde al compozitoarei Laura Manolache, scris în 1998, poartă motto-ul "Sfârşitul este un început". Alcătuită în mod tradiţional din patru părţi, adoptând un limbaj modal, lucrarea urmează planul unei veritabile dramaturgii, în care "personajele" se înscriu pe traiectoria unui arc evolutiv, măiestrit condus de compozitoare. Drumul de la un început ezitant (interesant articulat de autoare), trecând prin momentul de graţie (tipic feminină) al intervenţiei violei (ce adoptă, cu mult succes, efectele timbrale ale chitarei), până la explozia sonoră finală, atestă stăpânirea unei tehnici componistice apreciabile a muzicienei, un talent robust (mobilizat de raţiune) şi o personalitate bine conturată. Se simte în muzica Laurei Manolache dorinţa ei de a comunica, de a găsi punţi vitale de legătură cu publicul. Nu întâmplător ea este deţinătoarea Marelui Premiu al Concursului internaţional de compoziţie "Aperto" din 1999, cu lucrarea *Priviri I*, dedicată trio-ului "Aperto".

Cvartetul de coarde nr. 3 de Fred Popovici lasă impresia unei subtile şarade muzicale, în care inteligenţa speculativă a compozitorului, erudiţia sa şi gustul predilect pentru o anume "specie ludi" îi conferă toate datele pentru a crea şi a controla "regulile" jocului. Înclinat spre speculaţii ludic-filozofice, autohton în subiacenţa imaginii sale muzicale, ancorat în contemporaneitate prin apelul la sonorităţile electro-acustice, el "face şi desface" muzica, întotdeauna cu farmec

şi cu un sensibil simţ critic, stimulând în mod activ imaginaţia publicului.

Cvartetul de coarde nr. 4 al compozitorului italian Giacinto Scelsi, prezentat de "Aperto" în primă audiţie românească, aduce la rampă lumea sonoră a micro-intervalelor, glissarea quasi-imperceptibilă pe acest fond, ce dă impresia dilatării ori contragerii sunetelor-matcă. Acestea sunt astfel explorate în interiorul lor, deoarece constituie "mişcarea imobilă cea dintâi, începutul creaţiei".

În fine, *Inter-mezzo*, aparţinând compozitorul de origine română Mihai Mitrea-Celarianu, stabilit cu mai mult timp în urmă în Franţa, este o lucrare pentru claviaturi de percuţie (vibrafon, marimba şi glockenspiel), trei gonguri, pian (acustic) şi trio de coarde (vioară, violă şi contrabas), dedicată compozitorului si dirijorului francez Paul Méfano. Pentru un opus de doar câteva minute, antrenarea unui ansamblu de asemenea dimensiuni pare un gest de extravaganţă artistică. Acest *Inter-mezzo* se vrea un respiro, un moment de răgaz, o evadare din tumultul, inerţiile şi stereotipiile vieţii cotidiene, o clipă de reculegere, dar şi de singurătate. Şi nu doar atât... El conduce la întoarcerea **spre sine**, surprinsă în plan muzical, la diverse niveluri ale edificiului sonor, printr-un limbaj post-modern special, perfect adecvat conţinutului, căruia îi serveşte la redarea unui cadru intim aparte şi a nuanţării imaginilor muzicale pătrunzătoare, încărcate de poeticitate şi sensuri adânci, prin luxurianta instrumentaţie aparent exagerată, iniţial. E un *Inter-mezzo* învăluit într-un seducător nimb Yin.

Recitalul ansamblului "Aperto" s-a dovedit un tur artistic de reală forţă, în care publicul, aflat atât de aproape de interpreţi, a fost "prins" involuntar în efortul comun şi energia colectivă extraordinară ce au dat viaţă întregului program prezentat.

Publicul, cooptat în procesul de creaţie, nu constituie o **himeră estetică**, el certifică calitatea de "a fi" în artă, iar acest adevăr ar trebui să fie mereu o provocare pentru orice creator, pentru orice interpret.

Carmen POPA

Ansamblurile „Hyperion" si „Intermedia"
Între Disonanţă şi Consonanţă

"Hyperion" şi "Intermedia": două formaţii a căror personalitate interpretativă evoluează într-o matcă expresivă clar jalonată chiar de pilonii scriiturilor componistice practicate de către mentorii lor: Iancu Dumitrescu – Ana Maria Avram şi, respectiv, Şerban Nichifor – Liana Alexandra. Iar spectatorii unui astfel de traseu conceptual dintre zone al căror contur semantic defineşte preocupări sensibil diferite au fost martorii unor demersuri creatoare rezonând în unghiuri aparte ale spectrului estetic

https://biblioteca-digitala.ro

actual. Din acest punct de vedere, privind prin prisma tentativei de a releva – pe cât posibil – aspecte cât mai diverse ale creuzetului stilistic contemporan, programarea într-un cadru spaţio-temporal comun a ambelor ansambluri mi s-a părut chiar incitantă, duo-ului "Intermedia" adăugându-i-se, în contextul prezentării unor repere creatoare apropiate ca fond ideatic, mezzosoprana Claudia Măru-Hanghiuc, alături de Brass-Quintet "Bucureşti".

Am "circulat" astfel auditiv pe traiectoria dintre partituri ce etalau gradat starea de deteriorare a fenomenului sonor (pornind de la viziunea asupra stării sale naturale din *Metal music II* pentru clarinet bas şi percuţie a lui Ioan Dobrinescu, trecând prin *Roar* pentru saxtubă, bandă şi percuţie de Andrei Kivu, *Pan-Sonnances I* şi *Doriphorii* pentru ansamblu de Ana Maria Avram şi *Le fleuve du Désir V* pentru bandă şi ansamblu de Gerard Pape, spre a ajunge, în final la *Trans-Medium* pentru sunete asistate de ordinator, aparţinând lui Iancu Dumitrescu) şi altele ce, dimpotrivă, explorau dimensiunea fundamental armonică a aceluiaşi **sunet** (precum în *Conceptofonia* lui Şerban Nichifor ori în cele *Cinci secvenţe* ale Lianei Alexandra, completate ideatic de *Colajele* aceleiaşi compozitoare şi, pe o linie similară, de piesele lui Raoul de Smet: *"Stèle" pour Vic Gentils* şi *Parade*).

Incursiunea în interiorul sunetului în care sunt angrenate – la maximum – resursele interpretative ale componenţei actuale a "Hyperion"-ului (Leontin Boanţă la clarinet şi clarinet bas, Gödri Orban la fagot, Victor Arsene la trombon, Ioan Marius Lăcraru la vioară şi violă, Lucian Fara la vioară şi viola da braccio, Andrei Kivu la violoncel, flaut şi tubă, Ion Ghiţă şi Florin Tiutiu la contrabas, Luminiţa Fara şi Camelia Bratiloveanu la percuţie) ar fi putut, de această dată, să schiţeze chiar etapele unei veritabile metamorfoze sonice. Bine îndrumată structural, această "zbatere" dintre sunet şi zgomot a situat vis-à-vis o creaţie ce invocă doza de arhaic pe care o incumbă propria apartenenţă la acest spaţiu spiritual (pe care îl numim "românesc"), precum lucrarea deosebit de sensibilă a lui Ioan Dobrinescu, pentru ca în contrapartidă să se situeze *Trans-Medium*-ul lui Iancu Dumitrescu, o "magmă" fonică extinzând ideea spectrală pan-consonantă până la ultimele sale consecinţe, dezagregante, cu efecte nedisimulate (constatabile direct chiar asupra mentalului auditoriului!).

Extrapolând această constatare, aş îndrăzni să spun că Iancu Dumitrescu reuşeşte, prin aceste ultime demersuri ale sale, să proiecteze artistic însăşi esenţa expresivităţii unui exterior aflat în criză de unitate, un exterior ale cărui izbucniri bulversează, tinzând să pulverizeze conştient starea iniţială de echilibru, discreţia acelei ordini interioare sugerate, cu rafinament, de piesa lui Ioan Dobrinescu.

Ruptura dintre spirit şi deformările sale la nivel de materie, pe fundalul menţinerii unei atmosfere contemplative (generatoare, de altfel, a tentei meditative care a guvernat asupra audiţiei întregului program), dar şi, totodată, efectul neliniştii accentuate datorate distanţării treptate faţă de fundamentala originară - ison (respectiv, de starea de stabilitate sugerată de initium-ul – "greieri" al benzii din piesa *Le fleuve du Désir*), distanţare realizată prin multiplicări armonice creatoare de texturi, oscilând permanent între continuitate şi discontinuitate în evoluţie, au caracterizat atât lucrările Anei-Maria Avram, cât şi pe cea a lui Gerard Pape, gesturi instrumentale încadrabile temporal în estetica non-finitului.

În ceea ce priveşte *Roar*-ul lui Andrei Kivu, compozitor-interpret aflat în faza căutărilor unor surse sonore capabile de a reda – cât mai aproape de adevăr – propriile frământări expresive, am perceput exploziile energiei degajate de saxtubă în momentul emiterii fundamentalei – centru ca faze ale unui discurs modelat treptat pe sistem cauză-efect, implicând în derularea sa şi angrenajele electronice. Găsindu-şi similitudini cu necesitatea coordonării unei forţe energetice de natura şi intensitatea Sunetului Primordial, cercetarea câmpului fenomenologic sonor în ipostaza preluărilor şi tranformărilor timbral-dinamice, tensionând şi relaxând substanţa rezultantei sonore deduse din varii combinaţii instrumentale (şi prin apelul non-convenţional la cutia pianului, ori la alte componente ale ansamblului percuţiei, privite ca material rezonator), este metamorfozată de către Andrei Kivu într-un gest componistic orientat către tipologia experimental-psihologică, gest bine proporţionat şi din punct de vedere constructiv.

Întorcându-mă la etajul interpretativ propriu-zis, aş remarca, o dată în plus, modul întregului ansamblu de a susţine tensional volutele muzicii ca efect al disciplinei legate de voinţa de sonoritate, urmărită în mod amănunţit pe parcursul derulării repertoriului. Este acesta un apanaj cert al fiecărei prezenţe publice a formaţiei "Hyperion", aşa cum, în fapt, seriozitatea implicării profesionale şi cultura sonorităţii instrumentale direcţionate în sensul unei anume clasicităţi atât armonice cât şi formale şi-au pus amprenta asupra stilului interpretativ al duo-ului "Intermedia" (respectiv, Şerban Nichifor – violoncel şi Liana Alexandra – pian).

https://biblioteca-digitala.ro

Cultivării stării de consonanţă i-au aparţinut şi opus-urile pentru violoncel şi pian semnate de Şerban Nichifor (*Conceptofonia* – impregnând fluxul fonic cu elemente de scriitură romantică, coroborate cu tipologia unei atitudini interpretative similare, pentru ca apoi să conducă discursul către o maximă simplificare melodică, ce se interferează cu debuşeuri relaxante la graniţa cu muzica de café-concert, întreţinând atmosfera unui anumit ambient sonor cu alură benefică) şi de Liana Alexandra - cele *Cinci secvenţe* structurate prin alternarea unor momente lente non-evolutive de tip Klangfarben cu atitudini motrice de caracter opus, precum şi cea a secţiunii în ritm aksak şi cea din valsul impresionist, alternare interesantă ca posibilă trimitere către ambiguitatea polisemantică a muzicii noi, cu variatele sale oferte stilistice.

Le-a urmat ulterior, în interpretarea cvintetului de alămuri deja menţionat şi a mezzosopranei Claudia Măru-Hanghiuc, o altă partitură aparţinând Lianei Alexandra, *Colaje* – expunând ideea prelucrării unor structuri ritmico-melodice inspirate de dansuri româneşti din Ardeal, structuri juxtapuse şi suprapuse, sincronizat şi desincronizat, mixând, cu abilitate şi echilibru al proporţiilor, monodia cu armonia şi polifonia cu heterofonia, un demers dinamic colorat, adecvat coordonat din punct de vedere timbral.

În fine, *"Stèle" pour Vic Gentils* şi, în special, *Parade*, ambele semnate de Raoul de Smet, au pus în valoare semnificativ disponibilităţile acestui ansamblu, inedit prin alăturarea vocii de mezzosoprană rezultantei sonore uzuale apartenente unui astfel de dispozitiv instrumental.

De altfel, ambele partituri ale compozitorului belgian sunt dedicate acestei formaţii, cea de-a doua vizând în mod special tocmai această suprapunere de timbruri vocal-instrumentale. Clou-ul expresiv al programului oferit de Brass-Quintet "Bucureşti"(constituit într-un moment interpretativ cristalizat ca atare), *Parade*, s-a identificat cu dimensiunea ironică, pastişardă, de filiaţie Erik Satie, a cotidianului, muzica ilustrând cu deosebită plasticitate pretextul poetic – *Les Iluminations* de Arthur Rimbaud.

Deschişi unor variante repertoriale extrem de diferite, cu capacitatea de a parcurge stilistic întreaga istorie a compoziţiei muzicale (de la epoca barocă la cea modernă, de la genul operistic şi cel operetistic la cel cameral sau de divertisment precum music-hall-ul), membrii formaţiei (Cristian Hanghiuc şi Mircea Lăzărică la trompete, Marian Barbu la corn, Liviu Filip la trombon şi Marius Costache la tubă), înfiinţate de numai doi ani (!), reprezintă ipostaza "de secol XX" a unui ansamblu cameral, îmbinând ineditul (posibilitatea ralierii vocii umane) cu "locurile comune" ale repertoriului universal şi oferindu-se astfel cerinţelor unui auditoriu de absolută diversitate a preocupărilor şi intereselor.

Iată un punct final care, la rândul său, poate fi o nouă sursă de meditaţie asupra locului şi rolului muzicii şi muzicienilor în societatea actuală; mai există, oare, vreo şansă palpabilă de a iniţia ori de a continua încurajarea unui tip de educare a publicului, tipologie specializată pentru a înlesni receptarea – nu în condiţii de maxim profesionalism, ci măcar într-o strictă conştiinţa de cauză - a fenomenului sonor de ultimă oră? Sau, ca unică soluţie de supravieţuire spirituală, va trebui să ne adaptăm structural unei epoci deteriorate, în care arta, pe post de apendice cultural din ce în ce mai greu de acceptat, se va transforma într-o clovnerie trista, servind partizanilor divertismentului cât mai ieftin, degradată de la stadiul primar al comunicării cu Divinitatea la statutul meschin de însoţitor al oricărei atitudini hedoniste, transformată în ideal al pervertirii morale până la ultima sa consecinţă?

Loredana BALTAZAR

Premieră absolută la Opera Naţională Română

Un moment inedit în cadrul "Săptămânii Internaţionale a Muzicii Noi" a fost premiera absolută a baletului *Roşu şi Negru* de Livia Teodorescu-Ciocănea pe scena Operei Naţionale Române, un teatru care astfel include în repertoriul curent o nouă lucrare românească contemporană - semn al interesului acordat promovării creaţiei noastre moderne. (Să nu uităm că pe această scenă s-au montat, în ultimii ani, *Revuluţia* de Adrian Iorgulescu şi *O noapte furtunoasă* de Paul Constantinescu - în regia Cătălinei Buzoianu -, reluându-se totodată *Hamlet* de Pascal Bentoiu în viziunea originală a regizorului George Teodorescu, iar Studioul rezervat teatrului muzical contemporan a prezentat şi opere în concert, dar şi *Urmuzica* de Sorin Lerescu sau *Notorious* pe muzică de Costin Cazaban, Octavian Nemescu, Irinel Anghel şi Andrei Kivu.

Pornind de la lectura celebrului roman omonim al lui Stendhal, compozitoarea Livia Teodorescu-Ciocănea a realizat şi libretul baletului, care surprinde momentele esenţiale din tensionata evoluţie a eroului principal, Julien Sorel, fiind gândit – după cu afirmă autoarea în programul de sală -

https://biblioteca-digitala.ro

"ca o alternare între două planuri – lumea interioară a eroului principal – atemporală, abisală, de natură psihologică (în scenele respective, coregrafia şi scenografia fiind de factură abstractă) şi lumea reală, exterioară, a acţiunii propriu-zise (...) Titlul romanului trimite la o simbolistică bipolară pe care se construieşte întreaga acţiune şi care se traduce prin opoziţia fundamentală dintre viaţă şi moarte, dragoste şi moarte – între cariera militară şi cariera ecleziastică".

Partitura muzicală densă, cu secvenţe dramatice şi momente de mare lirism (de remarcat în acest sens în special scena de dragoste), într-o manieră postromantică tratată cu mijloacele tehnicii componistice moderne, aduce în scenă şi corul bărbătesc (pregătit de Vasile Corjos) şi solişti vocali care, în scurte intervenţii, conturează momente deosebite prin calitatea glasurilor şi eleganţa interpretării. Este vorba despre tânărul contratenor Romeo Văsuţ şi soprana Mihaela Stanciu. Reuşind să depăşească dificultăţile scriiturii (cu care nu se prea confruntă în repertoriul curent al teatrului), orchestra, sub bagheta dirijorului Răsvan Cernat, a reuşit adevărate performanţe artistice, aprecierile elogioase fiind unanime în ceea ce priveşte sonoritatea densă, omogenitatea, fluenţa şi diversitatea planurilor coloristice construite de către muzicieni.

Pe acest suport, coregrafa Alexa Mezincescu a imaginat o mişcare în care a dorit să îmbine elemente clasice şi moderne, venind astfel în întâmpinarea convingerii compozitoarei că "trebuie încercată o reconciliere între modern şi clasic în vederea restabilirii comunicării între arta contemporană şi public (...) Ca şi în muzică, în lumea dansului s-a creat o scindare între clasic şi modern, adeseori arta dansului pur contemporan fiind «izgonită din Cetate» - respectiv din teatrul liric. Cred că trebuie să aducem pe scenă tot ceea ce s-a dovedit, în timp, a fi valoros, să reconciliem şi cele două lumi ale dansului, artificial scindate, în virtutea faptului că un mesaj artistic, un sens, pot fi exprimate în orice limbaj cu condiţia să aibă forţa abordării autentice".

Gândită în raport cu personalitatea extrem de interesantă a balerinului Răzvan Mazilu, coregrafia destinată personajului central se desfăşoară pe coordonatele mişcării specifice limbajului contemporan, în care trupul capătă o expresivitate aparte, oferind protagonistului oportunitatea punerii în valoare a complexităţii sale interpretative, cu valenţe dramatice şi poetice adesea impresionante. Pentru că Răzvan Mazilu este, cu siguranţă, unul dintre cei mai reprezentativi dansatori români ai sfârşitului de mileniu, talentul său fiind dublat de o capacitate de investigare şi conturare a personajelor cu o forţă interioară ce-şi pune amprenta asupra fiecăreia dintre apariţiile sale scenice. Prin contrast, partenera sa, Corina Dumitrescu, prim-solistă a Operei Naţionale Române, aduce suavitatea şi graţia baletului clasic în interpretarea Doamnei de Renal, o apariţie diafană, ce completează astfel puternica prezenţă a iubitului său, Julien Sorel. La polul opus, Monica Alexandra Petrică, şi ea prim-balerină a ONR, este o vâlvătaie în rolul Mathildei, temperament vulcanic, plină de nerv şi strălucire, captând atenţia la simpla sa trecere prin scenă, ademenind, cucerind şi respingând cu o expresivitate rar întâlnită, dar şi cu o frumuseţe pe măsură. O distribuţie foarte numeroasă contribuie eficient şi sugestiv la realizarea relaţiilor între personaje, construind astfel o acţiune ce se derulează alert (în special în partea a doua, mult mai densă în plan ideatic). Ansamblul de balet are intervenţii bine diferenţiate fie în lumea aristocratică sau militară, fie în cea ecleziastică, în ciuda unor desincronizări inerente (de obicei) oricărei premiere.

Decorurile semnate de Viorica Petrovici aduc elemente sugestive într-un joc de forme geometrice decupate în metal cenuşiu, al cărui luciu înşelător alternează cu pete policrome, prezente în scenele de intimitate. Costumele Adrianei Grand excelează prin linia elegantă şi prin beţia de culori într-un amestec voit de stiluri şi croieli, debordând de fantezie în balul parizian.

După o muncă imensă, în care fiecare interpret s-a implicat cu un profesionalism demn de laudă, baletul *Roşu şi Negru* a văzut lumina rampei, aplaudat îndelung de un public alcătuit, la premieră, în special din muzicieni, balerini, artişti români şi străini prezenţi la festivalul "Săptămâna Internaţională a Muzicii Noi".

Se cuvine subliniat faptul că realizarea spectacolului a fost posibilă cu sprijinul unor sponsori generoşi, care au înţeles importanţa susţinerii unor producţii de anvergură la ONR. Este vorba, în acest caz, despre Philip Morris, BCR, BRD şi Oriflame.

Anca FLOREA

https://biblioteca-digitala.ro

Discreţie şi profesionalism

Recitalul violonistei Diana Cazaban mi-a arătat cât de frumos şi bine se aude vioara în Aula UCMR (luni, 29 mai ora 17) atunci când cel care o face să sune are grijă ca umbra faptului său să nu răsufle peste chipul **prea-curat** al sunetului. De bună seamă, violonista Diana Cazaban îşi iubeşte instrumentul nu prin imaginea spectaculosului fapt e a-l instrumenta, ci discret, într-un fel care împreună înţelept dragostea şi luciditatea.

Programul s-a remarcat prin acelaşi echilibru caracteristic şi interpretei. Compozitori mari şi gânduri diferite, armonizate sub valoarea unei aceleiaşi expresii – cântul viorii – s-au descoperit în primă audiţie românească, de-a lungul a patru lucrări.

Mikka "S" de Iannis Xenakis reflectă o ipostază din traseul stilistic al compozitorului, pe când acesta se apleacă întru reinterpretarea manierei de cânt a muzicii bizantine. O lucrare simplă, cu o durată aproape weberniană, în care instabilitatea, dată de continua alunecare a înălţimilor, se semnifică, în cele din urmă, în contrariul ei - stabilitatea -, specifică de altfel isonului bizantin.

În *Alcyon*, Costin Cazaban modelează spaţiul acustic cu reliefuri înalte, descrise neîntrerupt de un zbor reflectând ridicări şi căderi ascuţite pe care instrumentul solist le desenează cu velocitate, în vreme ce sunetul însoţitor, redat de banda magnetică, sugerează alternativ densităţile celest/teluric. Este imaginea vechiului contrast eu-lume şi a nesfârşitei peregrinări între polii extremi ai celei de a doua, imaginaţi ca lumină şi întuneric. Ceea ce rămâne este expresia zborului însuşi.

Tot cu bandă, dar sub o altă formă, este redat sunetul în perspectiva partiturii cu titlul *Dr. Kai Hong's Diamond Mountain VI* creată de Horaţiu Rădulescu. De această dată, instrumentul solist se găseşte cuprins de spectralitatea benzii, ce pare orientată înspre interior, susţinând un centru virtual. Arareori cântul solistic, aparent monoton, se desprinde cu relief din amestecul necontenind globalizator. Este doar un răgaz "vizualizat" printr-o melodie în registrul acut, metaforizând parcă un fluier. Nici un moment de agresivitate, graţie construcţiei spectrale fundamentată într-un **si bemol**. Sunetul benzii pare să închipuie preţ de o clipă un glas masculin, vocalizând. Revine **fluierul**. Iar timpul curge fără a-i putea întrezări limita duratei sever calculate la 19 minute şi 19 secunde.

Ultima lucrare a fost semnată de marele adâncurilor care rămâne compozitorul Giacinto Scelsi. *Xnoibis* supune instrumentul unei scordaturi pe fiecare dintre cele patru coarde ale sale, în formula: **re diez, si sol, fa** (de la coarda I la IV). Îl recunoaştem pe Scelsi oriunde s-ar aşeza să ne arate sunetul. Într-un fel, el este un povestitor despre sunet: sunetul-erou, sunetul-legendă, sunetul-mit. Iar cea care ne-a tradus povestea pentru **aici-şi-acum**-ul acelei după-amieze de mai s-a dovedit a-i fi de o respectabilă fidelitate.

Acesta ar putea fi şi sensul moral al întregului recital: fidelitatea faţă de tot ceea ce se află ca fiind al fiinţei, **fidelitatea faţă de Muzică**.

George BALINT

Recital de trombon Barrie Webb

Cunoscut şi recunoscut ca muzician complex (l-am urmărit şi în postura de dirijor), Barrie Webb este un mare pasionat al interpretării la trombon (din care a făcut un instrument solist de performanţă) şi un fervent promotor al muzicii noi.

Pe parcursul celor zece ediţii ale "Săptămânii Internaţionale a Muzicii Noi" de la Bucureşti, el s-a dovedit şi un prieten devotat al muzicii şi muzicienilor români, fiind prezent mereu în concerte şi interpretând lucrări dedicate lui de către compozitorii noştri.

În această a X-a ediţie a festivalului bucureştean, trombonistul englez a prezentat un recital de muzică pentru instrument solo, scrisă în exclusivitate de compozitori japonezi: *A Lone* de Tatsuya Hirano, *Angelus Novus* de Hiroshi Nakamura, *Inquisition/cloister Nowaki no Mon* de Kunihiko Goto, *Sociological Japan* de Masato Kouchi, *Intermezzo* de Katsuji Maeda, *Traces II* de Katsumi Yokoyama şi *Dancing Bones* de Takashi Fujii.

Toate cele şapte lucrări au fost scrise în 1999 şi sunt dedicate trombonistului englez Barrie Webb, care le-a interpretat în primă audiţie în acelaşi an. Concepute spre a da posibilitatea interpretului să-şi etaleze întreaga gamă a elementelor tehnico-expresive de care trombonul este capabil şi pe care muzicianul le poate amplifica şi multiplica la infinit prin magia măiestriei sale, lucrările compozitorilor

https://biblioteca-digitala.ro

japonezi se prezintă într-o ordine bine stabilită de către interpret, în care interesul şi atractivitatea cresc treptat.

Dacă în primele piese, semnate de Tatsuya Hirano (*A Lone*), Hiroshi Nakamura (*Angelus Novus*) şi Kunihiko Goto (*Inquisition/cloister Nowaki no Mon*), tehnica folosită şi expresia realizată sunt în mare parte asemănătoare (atac, suflu, emisie, surdină etc.), cu o diferenţă specifică de folosire a glissando-ului (culisări, alunecări) în piesa a treia, lucrarea lui Masato Kouchi (*Sociological Japan*) aduce un element de contrast şi aluzie ironică asupra comunicării, intercalând melodiei transformate a imnului naţional japonez ("Kimigayo") suprafeţe sonore imitând limbajul codului Morse.

Cu un plus de vivacitate şi expresivitate concentrată, *Intermezzo* de Katsuji Maeda a făcut trecerea spre o lucrare în care mişcarea interpretului este integrată muzicii, acesta evoluând pe trasee bine determinate, ce au rolul de a "vizualiza urmele" pe care muzica le poate lăsa în spaţiu (*Traces II* de Katsumi Yokoyama). Iar în final, *Dancing Bones* de Takashi Fujii a antrenat mişcarea corporală ca o vibraţie participativă şi determinantă a sonorităţilor trombonului, amplificând şi ritmizând efectul.

Farmecul deosebit al muzicianului englez şi marea sa măiestrie interpretativă au făcut şi din acest recital (cam unitar stilistic) un moment de strălucitoare şi reală emulaţie artistică.

Mihaela MARINESCU

Concert de orgă

Tânărul organist şi dirijor Dan Racoveanu este cunoscut pentru bogata sa activitate de promovare a muzicii baroce (a înfiinţat ansamblul "Continuo" şi Societatea "Bach"), dar şi a muzicii contemporane (în special cea a lui Messiaen).

În cadrul "Săptămânii Internaţionale a Muzicii Noi", organistul Dan Racoveanu s-a îndreptat spre un program de maximă concentrare spirituală, incluzând lucrarea *Orbis* a compozitorului Corneliu Dan Georgescu şi *Cinci meditaţii din "Livre du Saint Sacrement"* de Olivier Messiaen.

Corneliu Dan Georgescu şi-a conceput ciclul de lucrări pentru orgă, *Orbis,* plecând de la ideea "cercului cvintelor" ca temă principală şi amplificând sensurile prin meditaţii asupra unor noţiuni ca "**deschis, liniar, mişcare direcţionată**, respectiv **închis, circular, revenire** – meditaţie ce implică (re)considerarea unor perechi de noţiuni precum acelea de **nou** şi **vechi, mobil** şi **static** etc." – după cum mărturiseşte autorul.

Preocupat de o "muzică atemporală" sau de "arhetipuri", Corneliu Dan Georgescu se înscrie prin acest ciclu de lucrări pentru orgă - *Orbis* (însemnând în latină: cerc, roată, mişcare circulară, orbită) - pe o orbită cosmică, tentând la "muzica sferelor". Sonorităţile complexe ale acestui magic instrument au capacitatea în sine de a ne propulsa pe o coordonată verticală şi de a ne angrena într-o mişcare nebuloasă, "extra-terestră". Autorul antrenează în compoziţia sa evoluţii sonore "în cercul cvintelor", implicând ideile de **cluster** ca "nivel maxim de condensare a cvintelor", sau "tema pentatonică", toate presupunând descentralizarea tonală. Invocând "primitivitatea", compozitorul pune în evidenţă, de fapt, ideea descendenţei directe şi a comunicării nemijlocite cu spiritualitatea cosmică. Pe aceste coordonate, interpretarea realizată de Dan Racoveanu a reuşit să traseze punţi de legătură între lucrarea lui Corneliu Dan Georgescu şi cele *Cinci meditaţii din "Livre du Saint Sacrement"* de Olivier Messiaen.

Spiritualitatea şi echilibrul sonor degajate de muzica lui Messiaen îl pun pe acesta pe un soclu de "clasic al secolului XX". În muzica pentru orgă, aceste calităţi sunt cu atât mai evidente, cu cât instrumentul a devenit sacru prin continua sa folosire în serviciul liturgic occidental. Muzicianul Dan Racoveanu, în calitatea sa de cantor al Bisericii Lutherane din Bucureşti, este conştient de aceasta şi valorifică la maximum în interpretarea sa toate sonorităţile pe care orga le pune la dispoziţie spre a reda atmosfera şi trăirea sacralităţii.

Fin interpret al expresiei şi riguros în respectul partiturii în cele mai mici detalii tehnice, Dan Racoveanu ne-a redat cu sobrietate şi elocvenţă cele *Cinci meditaţii* ale lui Messiaen: *Les Ténèbres* ("Tenebrele"), *La Résurrection du Christ* ("Învierea lui Cristos"), *Prière avant la communion* ("Rugăciune înaintea împărtăşaniei"), *Prière après la communion* ("Rugăciune după împărtăşanie") şi *La Présence multipliée* ("Prezenţa multiplicată").

Mihaela MARINESCU

https://biblioteca-digitala.ro

Ansamblul de percuţie "Game"

A X-a ediţie a "Săptămânii Internaţionale a Muzicii Noi" s-a deschis şi s-a închis cu două concerte deosebite, susţinute de ansambluri de studenţi ai Universităţii de Muzică din Bucureşti: "Violoncelissimo" şi "Game". Prilej de optimism, de încredere sporită în şcoala românească de interpretare, în drumul de mâine al muzicii româneşti. În criza acută pe care o traversează cultura românească, în confuzia generală ce amestecă valoarea cu lipsa ei totală, aceste ansambluri reprezintă **speranţa pentru mâine** şi ele trebuie sprijinite în mod deosebit, trebuie înconjurate cu căldură şi afecţiune.

Ca o dovadă a preţuirii de care se bucură, ansamblul de percuţie "Game" a fost invitat să încheie, în mod fericit, festivalul din acest an. În cei cinci ani de la înfiinţare, "Game" a susţinut foarte multe concerte, cu profiluri diferite: muzică bizantină, muzică latino-americană, prime audiţii ale studenţilor de la compoziţie sau ale maeştrilor consacraţi, multă muzică nouă românească şi străină. Repertoriul său este imens. Imensă este şi pasiunea acestor tineri, transmisă, inoculată de către maestrul lor, Alexandru Matei, muzicianul fără de care muzica românească ar fi astăzi de neconceput.

Format la Cluj, la şcoala celebrului Grigore Pop, Alexadru Matei a realizat în primul rând o adevărată **clasă de percuţie**. Apoi, le-a transmis studenţilor săi **bucuria** de a cânta repertoriul contemporan, bucurie ce se sprijină pe profesionalism, pe multă muncă, pe talent, pe spiritul de echipă, pe respectul pentru valorile autentice. În al treilea rând, el a stimulat compozitorii români să scrie pentru acest ansamblu două dintre lucrările prezentate publicului în concertul din 30 mai fiind scrise special pentru "Game".

Existenţa ansamblului de percuţie "Game" este o mare bucurie pentru noi toţi. Deopotrivă, este un prilej pentru public de a-i admira pe membrii acestuia mânuind zecile de instrumente sau numărul impresionant de baghete, iar pentru compozitori - de a-şi întruchipa talentul şi fantezia în lucrări dedicate acestor tineri şi maestrului lor de fapt, cel mai tânăr dintre ei!). Un astfel de ansamblu, care şi-a creat deja o binemeritată faimă, este şi foarte greu de menţinut la cote valorice maxime: unii studenţi termină facultatea şi apar mereu în locul lor alţii noi, majoritatea abordând de-abia aici repertoriul contemporan. Este meritul şi strategia maestrului, care formează de ani buni tineri excepţionali (mă gândesc la Adrian Ştefănescu, plecat cu o bursă de studii în America, sau poate la foarte tânărul Adrian Cojocaru, student în anul I).

Concertul din Sala Radio a cuprins o primă audiţie bucureşteană (de Sorin Lerescu), o primă audiţie absolută (Octavian Nemescu), un "clasic" cu o lucrare binecunoscută (Varèse, cu *Ionisation*) şi două reluări (Theo Loevendie şi Diana Vodă).

Lucrarea compozitorului olandez Theo Loevendie - *Timbo* (1974) - place şi interpreţilor, şi publicului. E scrisă cu talent, cu naturaleţe, cu farmec, cu "bucuria pulsaţiei", cu jocul abil al culorilor timbrale proaspete", cu măiestria conducerii discursului muzical de la **sincron** la **non-sincron**, de la **piei** la **metale**, de la **izoritmie** la **poliritmii**.

Lucrarea compozitoarei Diana Vodă degajă un "farmec al diatonicului". Cei trei percuţionişti realizează un "mozaic tematic şi coloristic" condus cu mână sigură, fie alternând sau suprapunând pulsaţia cu non-pulsaţia, fie acumulând pulsaţii diferite în **grile** ritmice. Unitatea lucrării este asigurată de refrenul ce revine mereu variat, dar totuşi uşor de recunoscut.

Lucrarea compozitorului Sorin Lerescu este intitulată *Reflex 5* şi este remarcabilă prin calitatea demersului şi prin farmecul şi, uneori, luxurianţa sonorităţilor. După cele două secţiuni contrastante - cea a metalofonelor şi cea a membranofonelor (cu evoluţii de la dialogul responsorial la sincronizări), cea de-a treia realizează alternanţa omofoniepolifonie, cu aglomerări diatonice, cu "înflorescenţe" la instrumentele melodice (vibrafon, marimba, glockenspiel), reprezentând şi sinteza finală a întregii piese.

Scrisă în 1924, *Ionisation* este o piesă de referinţă, iar Edgar Varèse este cu siguranţă unul dintre marii compozitori ai secolului, un inovator, un explorator care a deschis drumuri şi a oferit lumii muzicale multe idei noi. Interpretarea ansamblului "Game" căruia i s-a alăturat aici pianista Verona Maier -, sub conducerea dirijorului George Balint, a fost, poate, mai puţin convingătoare: a lipsit ceva din puterea obsesivă a acestei piese. E adevărat că un ansamblu de 11 percuţionişti este mai greu de adunat, mai ales în plină sesiune de examene. sau, poate, ansamblul s-a concentrat mai mult spre a reda publicului prima audiţie absolută a programului, lucrarea *PhosisTriPercMetaMor* a compozitorului Octavian Nemescu...

https://biblioteca-digitala.ro

Cu siguranţă cel mai important compozitor din generaţia sa, Octavian Nemescu ne propune întotdeauna "ideea-sâmbure", "ideea-esenţă" care generează un discurs muzical extrem de elaborat, foarte convingător, plin de farmec. Octavian Nemescu are acea rară calitate de a crea, cu mijloace puţine, dar extrem de eficiente, **"stare"**. Demersul său componistic este profund original şi-n acelaşi timp foarte muzical şi rafinat, plin de "surprize" timbrale, cu sonorităţi când gingaşe, când dure. Ca toate lucrările sale din ultimul timp, şi aceasta este un ritual. Cei şase percuţionişti, împreună cu dirijorul lor (acelaşi George Balint), creează o lume muzicală ce alternează grilele de pulsaţii diferite cu non-pulsaţia; **pulsul iambic (vital)** este "biciuit" de **Marele Puls**. Inflorescenţele melodice eterofonice (marimba, vibrafonul) impun treptat intervalul-obsesiv de **terţă mare**. O acumulare gradată a planurilor ne conduce la o primă surpriză timbrală: **vocile** celor şase percuţionişti. Finalul lucrării acumulează **lumină**. Relaţia **continuu-incontinuu** este realizată extrem de convingător din clopote, voci, tremolo-uri, gonguri, din care rămân, obsesiv, clopoţeii, peste care apar intervenţiile încărcate de tragism ale tobei mari, dar şi cele ale cornului, bazate pe intervalul de terţă mare, deci încărcate de lumină. Dualităţile, opoziţiile rămân mereu valabile, făcând parte din noi şi din viaţă...

Final impresionant de concert, dar şi de festival!

Doina ROTARU

RECENZII

Vasile VASILE

Vasile Iliuţ - "De la Wagner la Contemporani"

După ce ani îndelungaţi a fost nevoit să-şi limiteze investigaţiile şi demersurile doar la cursurile cu studenţii, unele tipărite în cadrul institutului de învăţământ artistic superior în care funcţionează, altele găsite doar în caietele de notiţe ale studenţilor, profesorul universitar doctor Vasile Iliuţ a ieşit vertiginos în piaţa cărţilor de muzicologie, pe cel puţin două planuri: stilistică muzicală şi istoria muzicii contemporane. Ambele direcţii au fost estimate recent de Uniunea Compozitorilor şi Muzicologilor prin acordarea premiului pentru istoriografie (1997) pentru volumul I din *O carte a stilurilor muzicale* (1996).

Seria mai veche - *De la Wagner la contemporani* - a ajuns la cel de-al IV-lea volum.

Intreprinderea este temerară, dacă avem în vedere penuria de date pentru unii muzicieni din epoca postwagneriană, dar mai ales prezentarea unor ilustre figuri ale istoriei muzicii universale contemporane din perspective ideologice totalitare. Ne amintim că mulţi compozitori din această categorie nu existau printre cei amintiţi în programele de învăţământ superior, sau figurau ca repere ale "decadentismului artei burgheze". Muzicologul Vasile Iliuţ depăşeşte cu o înaltă probitate profesională şi cu îndrăzneală aceste stadii, investigând din unghiuri diferite creaţia unor muzicieni de marcă, stigmatizaţi în lucrări mai vechi. Să ne amintim doar de Igor Stravinski.

Depăşind restricţiile ideologice, cel de-al IV-lea volum integrează în exegezele realizate şi creaţia religioasă a multor compozitori legaţi funciar de spiritualitatea creştină, în cea mai mare parte compozitorii neoperând cu o dihotomie între laic şi religios, impusă de forurile comuniste. În fond, poemul divin al lui Skriabin *(Simfonia a III-a), Simfonia psalmilor* a lui Stravinski, *Salomeea* lui Szymanowski, *Psalmii lui David* sau *Patimile şi moartea Domnului Iisus Hristos* de Penderecki sau oratoriile bizantine ale lui Paul Constantinescu ori *Recviemul-parastas* al lui Marţian Negrea - şi exemplele ar putea continua - presupun o hermeneutică în care religiosul face parte din structura spirituală a oricărui artist. Pentru a nu mai lua în discuţie lucrările cu destinaţie expresă liturgică sau apropiate de viaţa religioasă: *Utrenia (Messa ortodoxă), Te Deum, Magnificat, Recviemul Poloniei,* lucrări semnate de Penderecki, *Missa brevis* şi *Te Deum* de Kodaly, ori *Requiem Canticles* de

https://biblioteca-digitala.ro

Stravinski ş.a.m.d. În aceste condiţii se propune o traducere mai adecvată a lucrării lui Stravinski - *Sfinţirea primăverii*, în loc de *Sărbătoarea primăverii*.

Cel de-al IV-lea volum este consacrat culturilor muzicale naţionale din prima parte a secolului al XX-lea.

Subscriem cu toată convingerea la noul concept propus pentru a înlocui ceea ce se numea impropriu "şcolile naţionale", cunoscându-se faptul că nu toţi reprezentanţii culturilor naţionale au fost în acelaşi timp creatori de şcoală şi noua sintagmă se dovedeşte mult mai apropiată de realitatea fenomenului culturilor naţionale în care artişti aparţinând diferitelor culturi europene înscriu în panorama muzicii universale noi creaţii purtând puternice amprente a naţionalităţilor compozitorilor (subiecte, moduri de abordare şi de tratare a specificului naţional, elemente de limbaj specifice, modalităţi diferite de integrare a folclorului local şi mai ales a ceea ce el are reprezentativ în limbajul muzical universal). În contextul culminaţiilor neoclasice, neoromantice, veriste, impresioniste, dodecafonice, atonale, expresioniste, serialiste etc., înflorirea culturilor muzicale naţionale, determinată şi de prăbuşirea celor trei mari imperii, nu numai că nu rup marea tradiţie europeană dar se integrează acesteia şi-i asigură continuitatea.

Cei optsprezece compozitori sunt prezentaţi în complexitatea personalităţilor lor: formaţia, gândirea estetică, particularităţi stilistice, lista principalelor lucrări, analiza creaţiei pe genuri şi urmărind multiple coordonate: melodice, ritmice, armonice, orchestrale, arhitectonice ş.a.m.d. Fiecare profil de compozitor se încheie cu lista cronologică a creaţiei şi cu sursele bibliografice. Acestea sunt foarte diverse, mergând de la monografiile închinate lui Stravinski de către Roman Vlad, lui Sibelius, semnată de Ilmari Krohn, lui Manuel de Falla aparţinând lui Angel Segardia şi Manuel Roland, lui Prokofiev semnată de H.A. Brockhaus, lui Bela Bartok întocmită de Szalbocsi Bence, sau lui Enescu realizată de Emanoil Ciomac şi de un colectiv sub egida Academiei Române, până la prezentările unor mari exegeze ale creaţiei, cum ar fi cea aparţinând lui Pascal Bentoiu, *Capodopere enesciene* sau a lui Octavian Lazăr Cosma consacrată capodoperei *Oedip*. De altfel, muzicologia românească este bine reprezentată în portretele muzicienilor la care se face referire: Ovidiu Varga, cel care face consideraţii asupra creaţiei lui Bartok, Stravinski, Janacek, Szymanovski; Radu Gheciu - autor al unei monografii dedicate lui Manuel de Falla ş.a.m.d.

Se face apel la surse primare, cum ar fi corespondenţa dintre Ansermet şi Stravinski, la paginile autobiografice ale lui Prokofiev, la amintirile lui George Enescu consemnate de Bernard Gavoty, la *Poetica muzicală* a lui Stravinski, la părerile lui Alois Haba despre activitatea de creaţie, sau la *Însemnările despre cântecul popular românesc*, la *Scrierile mărunte despre cântecul popular românesc*, editate de Zeno Vancea şi Constantin Brăiloiu sau la *Studii, comunicări, eseuri*, editate de László Ferenc, toate aparţinând lui Bela Bartok.

Autorul sesizează că aceste explorări se adaugă celor meta- şi paramuzicale, muzica intrând "într-un proces de accentuată diversificare stilistică, ce afectează însăşi unitatea stilistică naţională, tinzând şi îndreptându-se" spre ceea ce Ştefan Niculescu numeşte "pulverizarea în individual", problemă ce credem că va face obiectul următorului volum. În fond Debussy şi Ravel s-au dovedit atraşi de armonia modală practicată de Musorgski şi de coloritul orchestral al lui Rimski-Korsakov, ceea ce ne îngăduie să credem că pot lua naştere şi noi constelaţii muzicale în jurul unora dintre personajele prezentului volum.

În contextul culturilor naţionale europene (rusă, cehă, spaniolă, poloneză, maghiară, finlandeză) un loc aparte îl ocupă cea românească, reprezentată de George Enescu. În felul acesta cititorul îl poate plasa pe genialul artist român în constelaţia lui Prokofiev, Stravinski, Skriabin, Bartok, Sibelius, Szymanovski, Janacek etc.

Abordarea creaţiei are în vedere principalele genuri practicate de fiecare compozitor, spaţiul analizelor fiind determinat de valoarea acestora şi de elementele stilistice reprezentative, lucrările mai importante fiind supuse unor travalii analitice complexe şi competente.

Lucrarea se recomandă nu numai specialiştilor, ci şi unui larg public intelectual interesat de fenomenul muzical al secolului nostru dominat de orientările etnosonice.

Aşteptăm cu interesul justificat, ultimul volum consacrat celor mai apropiaţi de noi dintre muzicienii secolului în care trăim, mai ales că motto-ul prezentării lui Stravinski ne previne sentenţios: "Când stai la poalele muntelui e greu să-i priveşti culmea. La fel e şi cu muzica - dacă nu există o distanţă în timp, este greu să o apreciezi".

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

Redacția revistei MUZICA primește spre publicare scrieri muzicologice originale, netipărite, abordând subiecte de acut interes din toate sferele muzicale ale artei sunetelor.

Materialele vor fi elaborate conform normelor ortografice, dactilografiate la două rânduri (32 rânduri pe pagină), cu margine de cel puțin un centimetru.

Studiile nu vor depăși 30 de pagini, inclusiv exemple muzicale și ilustrații, riguros încadrate și numerotate, însoțite de glosele necesare. Exemplele muzicale vor fi cartografiate; fotografiile alb-negru, cu puternic contrast, de calitate.

Notele, trimiterile se pot face pe pagină sau la sfârșit, în cazul că sunt numeroase.

Se primesc și materiale în limbile de circulație. Fiecare studiu va avea rezumat, într-o limbă străină.

Autorii vor primi paginile pentru corectură, înapoindu-le în termen de 48 de ore.

Revista Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din România
Serie nouă – Anul XI, Nr. 3 (43) iulie-septembrie 2000

Redacția și administrația: București, Calea Victoriei 141, sector 1
Telefon: (01) 650.78.17 int. 140; Fax: (01) 210.72.11; E-mail:muzica@dnt.ro

OCTAVIAN LAZĂR COSMA – redactor șef
IRINEL ANGHEL – redactor

COLEGIUL REDACȚIONAL
Nicolae Brînduș, Octavian Nemescu
© Copyright Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor din România, 1999.

Editarea computerizată la
UNIUNEA COMPOZITORILOR ȘI MUZICOLOGILOR

Tiparul executat la „CURTEA VECHE TRADING" S.R.L.
Tel.Fax: 336.71.84

Prețul: 14.000 lei

https://biblioteca-digitala.ro